GILBERT MURRAY

# ESQUILO

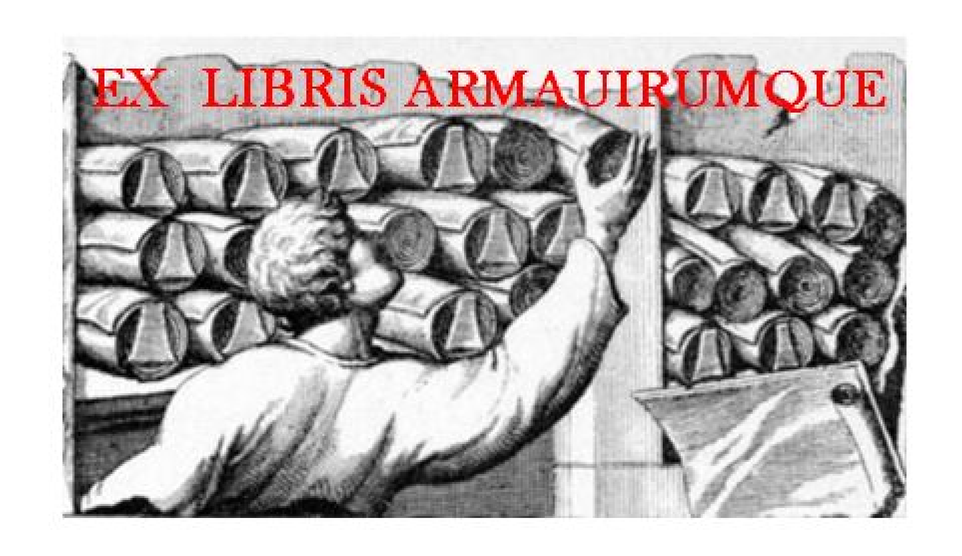


GILBERT MURRAY

# Esquilo

## Creador de la tragedia

TRADUCCIÓN DE JULIA ALQUÉZAR






EDITORIAL GREDOS, S. A.

MADRID

Título original inglés: *Aeschylus. The Creator of Tragedy.*

López de Hoyos, 141 - 28002 Madrid.
www.editorialgredos.com

*Primera edición: mayo de 2013.*

REF.: GBEC016
ISBN: 978-84-249-1050-1
DEPÓSITO LEGAL: M. 9757-2013

# CONTENIDO

## NOTA A LA TRADUCCIÓN

El lector del «Prefacio» escrito por Gilbert Murray ya sabe que nuestro autor cita las tragedias de Esquilo según su propia traducción inglesa. Se trata de versiones poéticas en las que el traductor tensa al máximo la literalidad del texto para satisfacer las exigencias de la rima y el metro de los versos ingleses. Nos ha parecido lo más pertinente no traducir el mensaje desnudo de esos fragmentos al español, puesto que no se conservaban los elementos poéticos de la versión inglesa y, en consecuencia, el alejamiento del original esquíleo queda sin justificación. Por tanto, en el caso de las citas más extensas, ofrecidas en párrafo aparte y cuerpo de letra menor, ofrecemos textualmente la versión de Bernardo Perea Morales de las tragedias de Esquilo (Gredos) y la de Francisco Rodríguez Adrados y Juan Rodríguez Somolinos de *Las ranas* de Aristófanes (Cátedra), pese a que, en ocasiones, difieren bastante de las versiones de Murray. Por otro lado, tanto en el caso de citas más breves o paráfrasis de las piezas de Esquilo, engarzadas en el texto principal de nuestro autor, como en el «argumento» del *Agamenón* que Murray ofrece en el «Apéndice», no siempre ha sido posible ajustarnos a la versión castellana citada. En los múltiples casos en los que el autor cita el texto de Esquilo de forma resumida o aproximada, hemos traducido el texto de Murray, teniendo a la vista la versión de Bernardo Perea y la de José Alsina Cota, publicada por Cátedra.

# PREFACIO

¿Es verdad que hay suficientes, y más que suficientes, libros sobre Esquilo, no solo ediciones, comentarios y traducciones, sino también estudios literarios e históricos como aquellos que el difunto doctor Verrall llamaba, un tanto irrespetuosamente, «hojarasca»? Cuando un estudioso consulta el catálogo de la Biblioteca Bodleiana, o incluso sus propias estanterías, le resulta difícil pensar que no sea así. Y, sin embargo, habrá y tiene que haber más; el proceso no tiene fin.

La razón es muy sencilla. Los pocos libros verdaderamente grandes de la historia, los libros cuya belleza y vitalidad intelectual siguen conservando la capacidad de acelerarnos el pulso e inspirarnos al cabo de más de dos mil años tienen un valor especial para la humanidad y no debemos permitir que mueran. Sin embargo, morirán a menos que, generación tras generación, se los siga estudiando, amando y reinterpretando.

Recuerdo la emoción con la que, hará unos cuarenta años, en la biblioteca Laurenciana de Florencia, tomé por primera vez entre mis manos el gran manuscrito de Esquilo, Mediceus 32, 9. Me contaron que Rudolf Merkel no pudo reprimir las lágrimas cuando se lo dieron; pero en aquel entonces Merkel acababa de salir de la cárcel por haber participado en algún movimiento republicano en Alemania y le emocionó que lo tratasen con consideración y respeto. Hizo una transcripción extremadamente cuidadosa del manuscrito, que resultó muy útil hasta que fue remplazada por el fac-

símil fotográfico. En la misma situación, otros harían algo distinto; pero todo verdadero estudiante y amante de Esquilo querrá hacer algo, aunque solo sea tomar notas en el margen de su libro o participar en los debates de alguna sociedad erudita. Algunos optarán por escribir libros.

El sufrido público tiene el derecho de plantear al nuevo intérprete al menos dos exigencias mínimas. En primer lugar, tiene que haber estudiado realmente su materia, tiene que haberla estudiado durante años, antes de creer que tiene algo valioso que decir al respecto; en segundo lugar, su libro no tiene que ser innecesariamente largo. Creo que yo he cumplido estos dos requisitos básicos.

El presente libro no es, en el sentido más estricto de la palabra, erudito. Es únicamente un intento de entender las obras esquíleas como literatura y teatro de gran calidad. Esa clase de estudios corren el riesgo de ser llamados «meramente populares», y el presente libro tiene los defectos propios de la especie. Da pocas referencias y no recoge una gran cantidad de testimonios o autoridades. Hace escasa o nula mención de la deuda que tiene con escritores anteriores. Los pasajes citados se ofrecen en la mayoría de los casos en inglés, y casi siempre están tomados de mis propias traducciones publicadas, opción que reconozco que es posible criticar. Soy consciente, sin embargo, de haber resistido a dos tentaciones que podrían haber hecho el libro excesivamente largo: la de añadir notas argumentativas al pie para explicar o defender mis opiniones sobre determinados pasajes, y la de alejarme de mi tema inmediato para adentrarme en otros ámbitos literarios. Por ejemplo, al mostrar que Esquilo elaboró sus grandes piezas dramáticas y su estilo magnífico a partir de «pequeñas fábulas y una dicción burlesca», fue difícil no explayarse sobre los casos similares de otras grandes tragedias como *Hamlet* y *Fausto*: la primera es el resultado de una lenta evolución por etapas que se remonta a la tosca farsa del bufón Amlodi de la epopeya escandinava, de la que quedan

huellas en el Primer Cuarto de Shakespeare; la segunda procede de la popular *Comedia del Dr. Fausto*, común en las ferias alemanas desde el siglo XVI, que trataba del destino de un hombre que, según las palabras de un contemporáneo, era «un necio más que un filósofo, un charlatán y un fanfarrón que merece que lo azoten».

No obstante, la adición de un apéndice, apéndice que, por añadidura, entraña la repetición de algunas cosas ya dichas, exige una palabra de apología. Cuando empecé a leer obras de teatro griegas me di cuenta de que muchas veces, cuando creía que conocía la obra, y tenía la mente llena de frases y pasajes concretos, en realidad tenía poca idea de la obra como conjunto o del valor dramático de determinadas escenas y transiciones entre escenas. Esto es especialmente aplicable a una obra tan sutil y difícil como *Agamenón*, y estoy seguro de que a mucha gente le pasará lo mismo. Por ejemplo, en un comentario competente desde el punto de vista lingüístico he visto una observación sobre la «extraña falta de inteligencia» mostrada por los ancianos en la escena de Casandra. El escritor no había comprendido el interés esencial de la escena, que consiste en ver que se está cumpliendo la maldición de Apolo. Es un ejemplo extremo; pero creo que muchos profesores, cuando leen, pongamos por caso, un parlamento de Clitemestra, no se preguntan suficientemente, o no hacen que su clase se pregunte, no solo «¿Qué significan las palabras?», sino «¿Por qué dice eso?» o «¿Qué efecto pretende lograr Esquilo?». Si queremos entender la obra, debemos formularnos estas preguntas.

La respuesta que les demos, claro está, será hipotética y a menudo equivocada. Ninguna producción de una obra es perfecta. Recuerdo que uno de los directores más expertos de nuestra época me dijo que, después de dirigir Chéjov con un éxito notable en Londres, vio cómo lo representaban en Moscú unos actores a los que había preparado el propio Chéjov y quedó perplejo al descubrir cuántas cosas no había sabido ver o había entendido mal. No hay duda de que, si pudiésemos ver una representación del *Agame-*

*nón* dirigida por el propio Esquilo, quedaríamos considerablemente más perplejos. Pero la comprensión perfecta de cualquier poema, como el propio poema perfecto, queda fuera del alcance de los mortales. Con todo, podemos esforzarnos para aproximarnos a ese ideal.

Pero volvamos a los detalles. Como se menciona en la pág. 132, la búsqueda continua de fragmentos de Esquilo en los trozos de papiros de Oxirrinco y otros lugares se ha visto recompensada ocasionalmente con un hallazgo importante. Como el señor Lobel ha tenido la amabilidad de dejarme ver los fragmentos que publicará en su próximo libro, *Oxyrhynchus Papyri* XVIII, añado esta breve nota.

En primer lugar, mi sugerencia sobre la trilogía de *Perseo* en la pág. 148 es errónea. Los nuevos fragmentos de los Δικτυουλκοί, o *Los que tiran de la red*, pertenecen sin duda al mismo manuscrito que los dos ya publicados por Vitelli y Norsa en *Pap. Soc. It.* 1209, y proceden de un drama satírico, no de una tragedia. Al parecer, el cofre en el que Dánae y su hijo fueron arrojados al mar no se mantuvo a flote como un bote abierto, sino que tenía la tapa cerrada y se hundió. Al menos, en el fragmento florentino, el coro, que lleva a la costa un objeto pesado que ha quedado atrapado en su red, cree que es «un tiburón o una ballena o alguna clase de monstruo», y en el fragmento de Oxirrinco se dice que Dánae estuvo «bajo el agua» (ὕφαλος). Es evidente que el coro está formado por sátiros. Arrastran el cofre hasta la costa, lo abren y descubren a la madre y el niño. Parece que Dánae está dormida o inconsciente. El pescador, Dictis, se apiada de ellos y promete protección a los desterrados, y pide a los sátiros que los vigilen. Se marcha y Dánae despierta y se encuentra con los grotescos sátiros bailando a su alrededor. Dirige una súplica desesperada a Zeus, que la había traicionado, amenazando con matarse antes que permitir que vuelvan a arrojarla al mar o la entreguen a la merced de «esos monstruos» (τοῖσδε κνωδάλοις). Mientras tanto, no obstante, el niño,

divertido con las payasadas de los sátiros, empieza a reír. Juegan con él y hacen ruidos apropiados (ποππυσμός), y todo va bien. En un fragmento posterior, tenemos un final feliz, en el que Dánae va a casarse con Dictis.

Se ha encontrado otro espécimen del estilo satírico de Esquilo y el señor Lobel lo ha relacionado con los *Enviados* o *Isthmiastai*. Los enviados son sátiros; los encontramos ante el templo de Poseidón, colgando unas máscaras que son sus propios retratos. (¡Es tal el parecido que haría gritar a su madre!) Parece una referencia al ritual de los *oscilla* colgantes a los que se refiere en *Georgic* II 389 y sigs. (cf. el festival ateniense de Αἰώρα). La trama es oscura. Algún «Exarchôn» —probablemente el propio Dioniso, puesto que alguien lo llama ἄναλκις y γύννις— reprocha a su coro que haya asistido a la fiesta de Istmia en lugar de dedicarse a sus propios bailes. Alguien se refugia en el templo, y algún perseguidor accede a abandonar su persecución a cambio de un regalo, un objeto «hecho con una azuela y un yunque» que no sabe para qué sirve. No tenemos ninguna descripción antigua de los *Isthmiastai* y los estudiosos tienen que recurrir a su ingenio para interpretar los fragmentos.

Estos dos papiros tienen un interés extraordinario, puesto que son los únicos ejemplares de que disponemos del famoso drama satírico de Esquilo. Lo poco que se ha conservado permite hacerse una idea de la gracia y el vigor del estilo: parece espontáneo, animado y rápido, y al mismo tiempo tiene cierta elegancia. Ahora bien sería precipitado sacar conclusiones a partir de un material tan exiguo.

Hay menos que comentar acerca de los nuevos fragmentos de tragedias. El papiro florentino de *Níobe* es un magnífico ejemplo del verso esquíleo. Los numerosos fragmentos diminutos del *Glauco de Potnia*, la tercera parte de la trilogía de *Los persas*, solo son incitantes, pero parecen encajar bien, como señala el señor Lobel, con la historia conocida del *Sparagmos* de ese héroe por sus

propios caballos. El otro *Glauco* también está representado. Un fragmento de quince versos contiene un pareado citado por Estrabón a partir de *Glaucus Pontius*, y parece proceder de un parlamento de Glauco en el que cuenta que, en un lugar desierto, encontró la planta de la vida eterna, lo cual sabemos que era el episodio principal de la obra.

G. M.
*Oxford*
*27 de diciembre de 1939*

# ESQUILO

I

# ESQUILO, CREADOR DE LA TRAGEDIA

Cuando se califica a Esquilo de «creador de la tragedia», difícilmente puede quererse decir que en un sentido arqueológico fue el primer escritor de tragedia griega. Antes de él hubo varios creadores de tragedias: Frínico, Quérilo, Pratinas y, el más temprano de todos, Tespis. Se le atribuye un mérito mucho mayor: el de haber creado, en el sentido artístico o imaginativo, la forma literaria que ahora llamamos trágica, ya tome forma en dramas, como *Macbeth*, *Atalía* o *Fausto*, o en novelas, como *Guerra y paz* o *Los miserables*.

La tragedia griega, en sentido estricto, era una forma artística peculiar con unos límites estrechos, tanto locales como temporales. Era, literalmente, una «canción de cabra», esto es, una *molpê* (combinación de danza y canto) representada ante el altar de Dioniso después del sacrificio de una cabra desmembrada, que, en virtud de un simbolismo común en la religión antigua, representaba al propio dios. Apenas celebrada en ningún otro lugar fuera de una pequeña región de Grecia, no duró como forma viva mucho más allá del siglo v a. C. y solo se representaba en un tipo concreto de fiesta religiosa, las Dionisias de Atenas. Se basaba en convenciones escénicas derivadas de costumbres religiosas locales que, en muchos aspectos, no podían ser trasplantadas. Sus temas podían proceder de cualquier segmento de la tradición heroica griega, pero normalmente la obra representaba algún relato tradicional que era tratado como el *aition* u origen de algún uso religioso existente. Por ejemplo, si en cierto día existía la costumbre de acarrear el

ataúd de Áyax para enterrarlo, con sus armas apiladas encima, Sófocles escribía una tragedia sobre la locura, el crimen y la muerte de Áyax y la gran discusión acerca del cadáver del criminal heroico, en que, gracias al alegato de su antiguo enemigo Odiseo, se le conceden finalmente los ritos del entierro honorable.[1] Eso explicaría el origen de la costumbre. Así, la tragedia era producto de una región peculiar. La costumbre era extraña; las construcciones apropiadas, una pista de baile redonda, con parte de la circunferencia cortada por un escenario, no se encontraban en muchos lugares; el coro de doce —o, más tarde, de quince— personas homogéneas, que estaban siempre presentes en medio de las tramas y crímenes más secretos pero que prácticamente nunca hacían nada para impedirlos, era casi inmanejable fuera del aire en el que había nacido; y el rico repertorio de mitos y leyendas que constituía la materia prima a partir de la cual se creaban las tragedias no existía en ningún otro lugar. La forma de la tragedia era tan inflexible y estaba tan constreñida por la tradición que difícilmente podía resistir sin derrumbarse durante cuatro generaciones de poetas.

Y, sin embargo, su influencia en el mundo occidental nunca ha cesado, salvo en los períodos en que la cultura más elevada ha desaparecido por completo. Una nación tras otra, tan pronto como eran capaces de escribir gran literatura, intentaban escribir tragedia, algunas de ellas a partir del modelo griego —al menos en la medida en que entendían qué era el modelo griego— y otras basándose en nuevas formas propias. Los poetas romanos, desde Ennio y Pacuvio hasta Ovidio y Séneca, sin duda imitaron la forma

1. Así, la trilogía de Prometeo explica el origen de la fiesta de la *Promethía*; la Medea, el de la adoración ritual de los hijos de Medea en Corinto; el Hipólito, el del llanto ritual de vírgenes por la muerte de Hipólito en Trozên. Cf. Sófocles, *Electra*, 277 y sigs., sobre el festín de burla celebrado en Argos en memoria de un hombre y una mujer asesinados por sus enemigos, que pueden ser bien Agamenón y Casandra, bien Egisto y Clitemnestra. Cf. Esquilo, *Agamenón*, 1318, 594. También *Odisea*, 308 y sigs.

griega. Racine y Corneille hicieron lo mismo. Alfieri, aunque diferente, era todavía más formalista. Goethe escribió *Ifigenia* según la forma griega de la tragedia, pero desviándose libremente de ella. Milton, Shelley y Swinburne escribieron en estricta y clara imitación de los griegos. No obstante, incluso cuando la forma externa diverge más claramente del prototipo griego, suele haber algún aspecto interior, una suerte de espíritu o esencia, que permite decir sin vacilación, no solo de ciertas obras dramáticas, sino también de ciertas novelas, o de poemas puramente narrativos, «esto es una tragedia». Es la tragedia entendida en este sentido lo que a mi juicio creó Esquilo.

Según Aristóteles, existen dos diferencias evidentes entre la comedia y la tragedia, o, mejor dicho, entre κωμῳδία y τραγῳδία, pues, aunque nuestras dos palabras proceden de las griegas, su significado ha cambiado inevitablemente. En primer lugar, la comedia es una κωμῳδία o canción de júbilo, y normalmente termina con un *kômos* o banquete nupcial. La tragedia termina con una muerte o una ruina.[2] Actualmente, los estudiosos y los antropólogos tienden a estar de acuerdo en que las dos formas dramáticas son partes de un ritual prehistórico centrado en el Demonio del Año o el Espíritu de la Vegetación: la comedia representaba su triunfo o matrimonio; la tragedia, su fracaso y muerte, acaso con una alusión a un renacimiento ulterior. En segundo lugar, nos dice Aristóteles, la comedia es una *mimêsis* o representación de personas «inferiores a nosotros»; la tragedia, de personas superiores y más nobles.[3] Tal juicio es, a primera vista, sorprendente, pero se puede justificar con los hechos. En

2. Sobre esta controvertida cuestión, se me permitirá referirme a mi artículo «Greek Drama, Origins» en la *Encyclopaedia Britannica*, ed. xiv, págs. 581 y sigs.

3. *Poética* 1448a. βελτίονας o κρείττονας en oposición a χείρονας. La tragedia trata casi por entero de héroes, en el sentido griego, e.g., los muertos que merecían ser objeto de culto. Los héroes eran, por supuesto, «más grandes que nosotros», y normalmente «heroicos» en el sentido moderno.

la comedia —la comedia antigua se parecía más a lo que nosotros llamamos farsa— los personajes están de fiesta o de jarana; en la tragedia se enfrentan a la muerte, que por lo general no es una muerte normal y corriente, sino un sacrificio. Las dos formas artísticas, por supuesto, aspiran a obtener el pleno valor de sus temas respectivos.

> Si la tragedia ha de obtener pleno valor artístico y belleza de la muerte, esta debe ser arrostrada, desafiada y, de un modo u otro, vencida en su propio terreno. Si la comedia ha de obtener pleno valor artístico de su jolgorio, tiene que ser un jolgorio disfrutado a fondo y no estropeado por ninguna templanza intrusiva o por prudentes consideraciones sobre el mañana. La muerte, para rendir su valor pleno en el arte, exige heroísmo, o alguna cualidad del alma que pueda vencer a la muerte. Una fiesta, para alcanzar su valor pleno, exige una entrega completa a la fiesta.[4]

Es de notar que la tragedia, incluso en este sentido moderno, es casi exclusivamente una forma artística griega. El drama, de una clase o de otra, es común a toda la raza humana, pero la tragedia como institución apenas si se encuentra más que en la Grecia clásica y en las sociedades de influencia griega. En el drama indio, el final triste está prohibido. Probablemente sería un mal presagio. Los dramas chinos y japoneses contienen farsas, historias de amor, largos relatos de aventuras históricas, pero —por lo que puede distinguir un lego en la materia— no ofrecen tragedia. Es un invento griego: el canto fúnebre o lamento por el dios que muere o sufre va adquiriendo gradualmente forma dramática hasta convertirse en algo antes desconocido.

Detengámonos un momento a analizar qué es ese algo. La tragedia griega se basa en los «sufrimientos de Dioniso»,[5] y Dioniso es

4. *The Classical Tradition in Poetry*, Nueva York, Vintage, 1957, pág. 56.

5. Heródoto V 67. Πάθεα significa, en sentido estricto, las «cosas que ocurrieron a» Dionisos.

una de las muchas formas del dios del Año o de la Vegetación, como Osiris, Atis, Adonis o Tammuz. La historia de este dios del Año es siempre la misma: nace como un niño maravilloso, crece en belleza y fuerza, vence, gana a su novia, comete el pecado de *hybris* o exceso, transgrede la ley y, a partir de ese momento, necesariamente tiene que empequeñecerse, sufrir la derrota y morir. Así pues, el ritual de Dioniso ve la vida según el modo trágico. Esa es la historia de todos estos dioses de la vegetación: la historia del Sol, del Día y del Año; la historia de toda vida, de la flor y el árbol, del ave y la fiera, de los hombres y las ciudades. Todos empiezan en la belleza y la fragilidad, crecen hasta volverse demasiado fuertes o demasiado orgullosos, y luego, de forma inevitable, se empequeñecen y mueren. Si nos preguntamos por qué mueren, la respuesta debe ser —así se lo parecía a los antiguos— que mueren porque en un sentido u otro han transgredido o pecado: la muerte es el precio del pecado. Si no hubiera algún pecado, algún error, en algún lugar, nos dice Aristóteles, el final calamitoso sería μιαρόν, «horroroso» o «repugnante». Esta es, pues, la vida vista según el modelo trágico: una cosa espléndida en su crecimiento pero condenada a la ruina.

Tal explicación quizá sea suficiente para que entendamos la tragedia en el sentido pleno, sin añadidos. Sin embargo, creo que en el ritual del Año hay otro factor que puede resultar de suma importancia. Esta celebración de la Muerte del dios del Año no se produce en el otoño, sino a principios de la primavera. Una forma fragmentaria del ritual del Año sobrevive aún en Europa del norte y del este, en unas representaciones de máscaras en las que el héroe pasa por varias batallas y penalidades, y en las que resulta evidente que, tras su muerte, a menudo es restituido a la vida por un Mago o un Sabio Doctor, o incluso por el enemigo que acaba de matarlo. Se podría considerar que la única razón de ello es el deseo popular de un final feliz, de no ser porque encontramos la misma resurrección o restitución a la vida en el mito egipcio y en muchos mitos griegos antiguos, y también en un hecho evidente de la pro-

pia historia del Año. El Año muere, pero vuelve a nacer de inmediato y atraviesa el mismo ciclo. Cuando muere, Osiris es buscado, descubierto y resucitado; lo mismo que Dionisos, Adonis o Asclepio. Cuando esa clase de seres no son restituidos a la vida, se convierten en héroes y reciben un culto ritual junto a sus tumbas, como Hipólito, tienen templos como Menelao y Helena, o son admitidos en el Olimpo, como Dionisos y Heracles. Es decir, la concepción del triunfo sobre la Muerte, que por motivos artísticos nos parece esencial en la tragedia, parece estar latente en el ritual del canto fúnebre original. Es un lamento fúnebre por un héroe muerto. Sin embargo, parece que desde el principio hubo alguna conciencia, o alguna insinuación, de que la Muerte no significaba realmente el final. En su forma primitiva, esta victoria sobre la muerte exige la clara resurrección o el renacimiento del héroe; en su forma más elevada es el sentimiento que halla tan magnífica expresión en el último parlamento del *Sansón Agonista* de Milton; a saber, que, muerto o no, el héroe, en un sentido más profundo, ha vencido al mal al que ha sucumbido su cuerpo, y que «nada hay aquí que provoque las lágrimas».*

Este es, a mi juicio, el rasgo distintivo de la tragedia griega y lo que explica su influencia inmarcesible. La mayoría de las naciones, al contemplar la vida a través del drama, han exigido historias agradables o, cuando menos, finales felices. Preferían no mirar los aspectos más sombríos de la vida, con lo que lograban olvidarlos momentáneamente. Pero los griegos del siglo v estaban preparados para mirar de frente a sus posibilidades más atroces, para mostrar a hombres aterrorizados, siempre y cuando al final se pudiera sentir, merced a la grandilocuencia de la presentación, la nobleza de los personajes o, quizá, la pura belleza e inspiración de la poesía, no la derrota, sino la victoria, la victoria del espíritu del hombre sobre las fuerzas ajenas entre las que tiene su existencia.

* Trad. de A. Saravia Santander, Barcelona, Bosch, 1977, pág. 307. (*N. de la t.*)

Hay un fragmento lírico de Eurípides en la *Medea* que reivindica ese poder para la tragedia. ¿Por qué los poetas antiguos —pregunta— desperdician su música en fiestas y ocasiones alegres? Cuando los hombres son felices, no necesitan la poesía y, en realidad, no le prestan mucha atención.

> Pero ninguno inventó el medio de calmar los dolores odiosos a los mortales con la música y los cantos de muchos acordes; de ellos vienen las muertes y los terribles infortunios que abaten las casas. Sin embargo, sería provechoso que los hombres los sanaran con cantos [...].[6]

Eso es lo que, desde mi punto de vista, es la tragedia: la canción o la ficción que trata de «las muertes y los terribles infortunios» y nos concede la revelación —o, tal vez, la ilusión— de que hay otros valores accesibles para el hombre, más allá de los valores obvios de la vida o la muerte física, de felicidad o sufrimiento, y que, al alcanzarlos, el espíritu humano puede vencer a la muerte y la vence en efecto. Es en ese sentido en el que creo que Esquilo puede ser considerado justamente el creador de la tragedia.

Fijémonos ahora en la persona de Esquilo. Quizá sea conveniente empezar dando una breve noticia de las principales fechas de su vida, en la medida en que tenemos conocimiento de ellas.

Su primera victoria en una competición oficial de las Dionisias ocurrió en el año 484 a. C. Esta fecha es bastante segura, ya que en esa época los concursos se registraban de forma regular y posteriormente Aristóteles recogió y publicó los registros. Suidas dice que escribió su primera obra en la Olimpiada 70, esto es, entre el 500 y el 497 a. C. En cuanto a su nacimiento, no es probable que se registrara; pero la convención en la historiografía antigua consistía en

6. *Medea*, 195 y sigs.

escoger una fecha como el acmé o el *floruit* de un hombre, y luego, si ningún dato lo contradecía, se daba por supuesto que en el momento de su «florecimiento» tenía cuarenta años. Pues bien, Esquilo probablemente «floreció» cuando obtuvo su primera victoria en el año 484. Por consiguiente, la Crónica de Paros sitúa su nacimiento cuarenta años antes, en el 525-524 a. C.[7] También tenemos dos fechas claras en el fin de su vida. Escribió su obra maestra, la *Orestía*, el 458 a. C. y murió en Gela, en Sicilia, dos años después, el 456.

Así pues, tenemos las siguientes fechas:

| | |
|---|---|
| 524 | Nacimiento de Esquilo. |
| 500? | Escribió su primera obra. |
| 490 | Combatió en la Batalla de Maratón, en la infantería pesada. Sobre esta época, o posiblemente incluso antes, escribió *Las suplicantes*, su primera obra conservada. |
| 484 | Obtuvo su primera victoria: el nombre de la obra es desconocido. |
| 480, 479 | Combatió en Salamina y Platea? |
| 476 | En Siracusa; escribió *Etna*, o *Mujeres de Etna*, en la fundación de esa ciudad por parte de Hierón. Es probable que poco después compusiera el *Prometeo*, que menciona (v. 367) una erupción del Monte Etna. Según el mármol de Paria, aconteció una gran erupción en el 479 a. C. (Según Tucídides [III 116] fue «cincuenta años antes» de la erupción del 425. Eso sería el 475, pero es posible que Tucídides esté empleando números redondos.) |
| 472 | Escribió *Los persas*; Pericles fue su corego ese año.[8] |
| 471-469 | Hizo un segundo viaje a Sicilia, para componer *Los persas* allí (ἀναδιδάξαι τοὺς Πέρσας). |

7. O 525-524 o 524-523, con lo que tendría sesenta y nueva años al morir y treinta y cinco en la Batalla de Maratón.

8. Véase *C. I. G.* II, 971; Adolf Wilhelm (ed.), *Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen*, s.l., Adolf M. Hakkert, 1965, pág. 18. Wilamowitz, *Hermes*, XXI. 614.

468 Fue derrotado por primera vez; el vencedor fue Sócrates.
467 Compuso *Los siete contra Tebas*.
458 Compuso su obra maestra, la *Orestía*.
456 Murió en Gela, en Sicilia.

Al parecer, las siete piezas de él que todavía se conservan representan cerca de una décima parte de su obra, o menos. Nuestra información al respecto es contradictoria, pero conocemos los títulos de unas setenta y nueve piezas, de las cuales al menos trece no eran tragedias, sino obras satíricas. Esquilo fue un escritor prolífico y exitoso. La antigua *Vida de Esquilo* dice que obtuvo trece victorias en vida y «muchas más» tras su muerte. El artículo del *Diccionario* de Suidas, contando quizá también estas últimas, le da veintiocho victorias.

Resulta interesante hacer breve mención de la historia de su familia. Era, o al menos llegó a ser, una familia de gran vinculación con el teatro. Esquilo era hijo de Euforión de Eleusis. Él, a su vez, tuvo dos hijos: Euforión, de quien no se sabe nada, y Eveón, cuyo nombre, curiosamente, se conserva en algunos vasos contemporáneos acompañado de la palabra καλός («bello»). Los atenienses consideraban indecoroso elogiar a las mujeres por su atractivo físico, pero, por lo visto, creían que no hacía ningún daño a los hombres jóvenes. Eso es todo lo que sabemos de los descendientes de Esquilo, pero su hermano y su hermana resultan interesantes. El hermano, Cinegiro, tuvo una muerte famosa en la Batalla de Maratón, donde le cortaron el brazo cuando intentaba agarrarse a una de las naves persas.[9] No hay registros del nombre de la hermana y no sabemos nada de su carácter, pero parece que fue el medio por el que el genio familiar alcanzó a futuras generaciones. Su hijo Fi-

9. Heródoto VI 114. Otro hermano era Aminias, pero al parecer no es el mismo que «Aminias de Palene», que se distinguió en Salamina (Heródoto VIII 84 y 93).

locles compuso tragedias y llegó a ganar el primer premio contra la obra maestra de Sófocles, el *Oedipus Tyrannus*. Hijo de Filocles fue Morsimo, que obtuvo un premio trágico en el año 424 y a quien Aristófanes a veces toma el pelo. Hijo de Morsimo fue Astidamas, quien ganó un premio por una tragedia en el 392. Astidamas tuvo dos hijos dramaturgos: el primero se llamaba Filocles; el segundo, Astidamas Segundo, escritor de mucho éxito. Uno de los Astidamas —no hay certeza sobre si fue el primero o el segundo— logró en el 372 una gran victoria con una obra titulada *Parthenopaios*, que también le valió el honor especial de una estatua en el recinto del teatro. Pidió y obtuvo permiso para escribir él mismo la inscripción en la estatua, pero —así son las trampas que la Providencia pone en el camino de los artistas impulsivos— la escribió con términos tan entusiastas que tuvieron que retirarla y las autoridades competentes la sustituyeron por una declaración más modesta.[10] ¡Triste final para cinco generaciones sucesivas de poetas trágicos surgidas de Euforión!

En cuanto al propio Esquilo, empecemos, para pisar en terreno firme, con dos o tres afirmaciones claras de los griegos antiguos sobre los primeros estadios de la tragedia y sobre Esquilo como su creador. En *Las Ranas* de Aristófanes hay una famosa disputa en el reino de las sombras entre Esquilo y Eurípides. La mayor parte de ella versa sobre asuntos técnicos, pero el comienzo trata del carácter general de los dos poetas: Esquilo representa el estilo antiguo y Eurípides el nuevo. En su primera aparición, Esquilo es saludado con las palabras: «¡Oh tú, el primero de los griegos que elevaste torres de palabras venerandas, y diste dignidad a la trágica farsa!».[11] Elevó torres de palabras venerandas (ῥήματα σεμνά), y

10. Cf. Suidas, s.v Ἀστυδάμας y Σαυτῆν ἐπαινεῖς. Diodoro, XIV 33.

11. Cf. Aristófanes, *Las ranas*, 1004 y sig.: ἀλλ' ὦ πρῶτος τῶν Ἑλλήνων πυργώσας ῥήματα σεμνὰ / καὶ κοσμήσας τραγικὸν λῆρον. Aristóteles, *Poética*, 1449, 20: (ἡ τραγῳδία) ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ

creó un cosmos, un mundo ordenado, a partir de la «farsa» o las ilusiones de la escena trágica (τραγικὸν λῆρον).

Entiéndase esto en conexión con la afirmación de Aristóteles según la cual la tragedia, «partiendo de fábulas pequeñas y de una dicción burlesca», alcanzó tarde la majestad (ἀπεσεμνύνθη). Probablemente, esa σεμνότης o «majestad» fue obra de quien fue el primero en elevar esas torres de «palabras venerandas». Si seguimos leyendo la escena de *Las ranas*, encontraremos muchas cosas sobre la σεμνότης esquílea, tanto en la dicción como en el vestuario. Pero también se hace hincapié en la σεμνότης en el carácter humano. Esquilo le pregunta a Eurípides (vv. 1007-1015).

Respóndeme, ¿por qué debe admirarse a un poeta?

EURÍPIDES

Por su inteligencia y su consejo, y porque hacemos mejores
a los hombres en las ciudades.

ESQUILO

¿Y si no has hecho esto,
sino que de honestos y nobles los hiciste detestables,
qué pena reconocerás que es justa?

DIONISO

La muerte: no se lo preguntes a él.

ESQUILO

Mira pues cómo los recibió él de mí en el principio,
si nobles y de cuatro codos y no ciudadanos de Deserción,
ni placeros y bufones, como ahora, ni malvados [...].

---

μεταβαλεῖν ὄψε ἀπεσεμνύνθη; y un poco antes: πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγῳδία ἐπαύσατο ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὑτῆς φύσιν.

A continuación, Esquilo expone las cualidades militares de sus obras y dice que estas armaron de valor a los hombres para que emprendieran acciones audaces (vv. 1029-1031):

> Pues mira desde el principio
> cuán útiles han sido los poetas de pro.

Para demostrarlo, menciona los casos de Orfeo, Museo, Hesíodo y, sobre todo, Homero (vv. 1039-1046).

> De donde sacando una impresión mi mente presentó los muchos actos de valor de los Patroclos y los Teucros de corazón de león, para incitar al ciudadano a emularlos cuando escucha el son de la trompeta.
> En cambio, yo no presentaba Fedras ni Estenebeas, esas putas, y nadie puede decir que yo haya presentado una mujer enamorada.

EURÍPIDES

> Sí, por Zeus, es que no tenías nada de Afrodita.

ESQUILO

> Y ojalá nunca lo tenga.

Más adelante tendremos ocasión de referirnos a muchos puntos concretos de esta célebre escena; por el momento solo quisiera hacer notar que a lo largo de toda ella el rasgo característico de Esquilo es la dignidad o majestad (σεμνότης). Aquí se trata de la dignidad de carácter; más adelante, de la majestad de dicción y de vestuario escénico. La principal dificultad de utilizar esta escena para nuestros propósitos estriba en que trata de comparar a Esquilo con un estadio posterior de la tragedia, mientras que nosotros queremos compararlo con algo anterior. Queremos ver qué hizo él con la tragedia, no si los poetas posteriores hicieron algo distinto.

En primer lugar, pues, Esquilo hizo la tragedia σεμνόν.

En segundo lugar, se inscribe en la evolución técnica general de la tragedia. Sobre este asunto, Aristóteles hace algunas observaciones muy características. Concibe la historia de la tragedia como una evolución o desarrollo hacia la consecución de un fin natural o perfección, y considera que esa perfección en la forma se alcanzó antes de su propia época. «Habiendo, pues, nacido al principio como improvisación [...] —dice—, fue tomando cuerpo, al desarrollar sus cultivadores todo lo que de ella iba apareciendo». (Esto equivale a decir, implícitamente: la forma perfecta de la tragedia existía en potencia, y de vez en cuando los artistas llegaban a atisbar lo que podían conseguir ser, y «hacían emerger» o «sacaban a la luz» lo que veían.) Aristóteles sigue diciendo: «y, después de sufrir muchos cambios, la tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza». Es evidente que no alcanzó esa forma perfecta en manos de Esquilo, pues continúa: «En cuanto al número de actores, Esquilo fue el primero que lo elevó de uno a dos, disminuyó la intervención del coro y dio el primer puesto al diálogo. Sófocles introdujo tres y la escenografía».

Esto último plantea algunas dificultades, pues a veces Esquilo sí que utiliza tres actores y, sin lugar a dudas, utiliza efectos escénicos. Solo cabe suponer que Aristóteles quiere decir que Sófocles fue el primero en utilizar tres actores, aunque Esquilo siguió su ejemplo, y que la escenografía que marcaba la pauta en la época de Aristóteles era la instaurada por Sófocles. Resulta muy interesante observar que, a este respecto, el drama griego presenta un contraste muy marcado con el drama isabelino inglés. Mientras que, en general, Shakespeare, como Ibsen, se vuelve más audaz con el paso del tiempo y plantea a sus escenógrafos exigencias cada vez mayores, parece que los autores del drama griego hicieron lo contrario. Esquilo trató de lograr grandes efectos escénicos y ensayó audaces experimentos fantasiosos que en tiempos posteriores se revelaron inadecuados para la escena trágica griega y fueron rechazados a favor de una escena más modesta.

Un tercer punto de gran importancia para la apreciación de Esquilo no aparece explícitamente en ningún texto antiguo, y quizá no esté suficientemente subrayado en las historias de la literatura. Es que los autores trágicos griegos en su totalidad eran poetas de ideas, y de ideas audaces: poetas como Milton, Shelley, Goethe o Victor Hugo, no como Shakespeare, Scott, Ovidio o los poetas homéricos. Fieles al origen religioso de la fiesta dionisíaca, casi siempre encuentran en los mitos que constituyen su materia prima algún significado de carácter eterno o profundamente religioso. La tragedia trata de *res sacra*, no meramente de forma convencional, sino en realidad. En Esquilo, especialmente, los pensamientos sobre el hombre y el mundo que tenía que presentar en sus obras eran parte importante de su inspiración. Dicho de otro modo, sentía por la verdad filosófica o religiosa un interés no menor que por la belleza, y utilizaba su arte para exponerla. El mundo del intelecto estimulaba sus emociones en igual medida que el mundo de los sentidos y la fantasía.

Creo que, en general, predomina una concepción opuesta de Esquilo, la cual parece deberse a una lectura un tanto descuidada de la disputa de *Las Ranas*. En esta escena se establece un contraste entre Esquilo y Eurípides, el cual es presentado como el poeta de las ideas y de las ideas nuevas *par excellence*. Es fácil, por tanto, sacar la conclusión de que Esquilo es el poeta de la poesía pura, sin interés por las ideas, o el poeta meramente conservador, cuyas ideas, si es que las tiene, son viejas. Sin embargo, creo que en realidad el contraste se establece entre dos poetas que son ambos maestros y pensadores, pero representan dos épocas distintas. Esquilo representa las ideas y la técnica propias de la época que forjó la grandeza de Atenas y creó la tragedia; Eurípides, las que, al ser posteriores a las influencias disolventes del movimiento sofista y al largo desencanto causado por la Guerra del Peloponeso, indicaban, para Aristófanes, la caída de Atenas y la desintegración de la tragedia. Si Aristófanes hubiera querido comparar a Eurípides en

cuanto poeta sofista con un poeta puro, sin interés por la filosofía, creo que para tal propósito habría escogido a Sófocles, no a Esquilo. El caso es que deja de lado deliberadamente a Sófocles, como εὔκολον μὲν ἐνθάδ', εὔκολον δ' ἐκεῖ, un ser ajeno a tales disputas.

Veamos ahora en Esquilo estas tres características: en primer lugar, su don de *semnôtes*, la capacidad de aportar grandeza o majestad allí donde antes no existía; en segundo lugar, su audaz experimentación en la técnica escénica, en unas direcciones que posteriormente no siguió la tragedia clásica; y, en tercer lugar, su fuerza intelectual como pensador inspirado por grandes ideas.

Para empezar por la primera característica, podemos fijarnos en el *Prometeo encadenado* y considerar de qué materia prima disponía cuando empezó a componer dicha tragedia. Principalmente, encontró su material en el culto ateniense de una deidad menor llamada Prometeo, patrón de los alfareros y los herreros. Sabemos que se lo adoraba junto a Hefesto en un altar común, al que a veces se llama simplemente «el Altar de Prometeo», en parte porque Prometeo era el más antiguo de los dos y en parte, seguramente, porque era el único altar que tenía, mientras que Hefesto tenía muchos.[12] El elemento principal de su culto era una carrera de antorchas en la fiesta llamada *Promethía* o *Hephaistía*. Las antorchas se encendían en el altar de Eros, a la entrada de la Academia. La carrera empezaba en el altar de Prometeo, recorría el Cerámico (o barrio de los alfareros), tanto el interior como el exterior, y volvía al punto de salida.

Así pues, tenemos (1) que Prometeo es un dios del fuego local, patrón de ciertos oficios; (2) que era «más antiguo», esto es, más primitivo, que Hefesto, pero que, por lo demás, ambos estaban estrechamente relacionados. Los dos, por ejemplo, según se dice, fueron los fundadores de la cultura humana y ayudaron a Atenea

12. κοινὴ βάσις Escolios a Sófocles O.C. 57; Pausanias I 30 2.

a nacer de la cabeza de Zeus.[13] Además, Prometeo, como Hefesto, fue uno de los Cabiros, deidades fálicas primitivas y generalmente enanos. Estaban relacionados con los «misterios», esto es, con las primitivas y algo indecorosas ceremonias de iniciación de la población indígena.[14]

Hasta aquí andamos por terreno seguro, pero, por la vía de la conjetura, podemos ir un poco más lejos. En la mitología griega, es sumamente común que una leyenda surja de la mala interpretación de alguna obra de arte.[15] El dios-herrero Hefesto era representado con un martillo y una cadena. ¿Qué pueden significar? El creador de mitos los convierte ociosamente en un relato. Se tienen que emplear contra el compañero de altar de Hefesto, Prometeo, que fue un titán, es decir, un dios de la dinastía más antigua vencida por Zeus, y del que cabe imaginar, por tanto, que le espera alguna especie de castigo. De ahí que sea *Prometheus Desmôtes*, *Prometeo encadenado*. Sin embargo, como «Dios del Fuego», Hefesto o Prometeo quizá también tenía consigo un águila, símbolo habitual del fuego. «¿Por qué un águila?», pregunta el forjador de leyendas. Probablemente el águila está allí para devorar a Prometeo como parte de su castigo. Pero, por otro lado, si es castigado, tiene que haber cometido algún delito. La misma pregunta se plantea a propósito de Sísifo, Tántalo, Salmoneo y otros pecadores célebres. Tuvieron que haberse portado muy mal, pues conocemos sus sufrimientos en el Tártaro, pero por desgracia nadie sabe con certeza qué hicieron. Una hipótesis se basa en una leyenda según la cual Prometeo ocultó el fuego en el hueco de una cañaheja y se lo entregó a los hombres. Es decir, enseñó a los hombres a hacer fuego ha-

13. Harpocración; λαμπὰς Diodoro V 74; *Himnos homéricos* 20; Eurípides, *Ion* 455.

14. Los objetos encontrados en el santuario de los Cabiros, cerca de Tebas, presentan un estilo de «astracanada y caricatura» (Frazer). Pausanias IX 25 6.

15. Véase el famoso artículo de Reinach «Sisyphe aux Enfers et quelques autres Damnés», *Cultes, Mythes et Religions*, II, págs. 159 y sigs.

ciendo girar rápidamente una rama dura contra la parte interior de un junco o caña blanda. (Cabe notar de paso que el doctor Kuhn indicó que el nombre de Prometeo es un derivado griego correcto del sánscrito Pramantha, que significa «palo de fuego». De ser así, no hay duda de que en griego la palabra sufrió una violenta transformación hasta que pareció «el que piensa antes», o «el previsor», al que se le dio un hermano, Epimeteo, «el que piensa después».) Ahora bien, ¿por qué escondió el fuego en una caña? Si lo escondió, es que lo había robado. Pero ¿por qué iba a querer robarlo? La razón es bien simple. Como alfarero que era, había moldeado al hombre con arcilla y quería insuflarle el fuego de la vida:[16] hacerlo «igual a un dios, conocedor del bien y el mal»; y, por supuesto, Zeus no iba a consentirlo. Por otra parte, como era el dios del fuego, es probable que originara la costumbre del sacrificio con ofrendas de carne. Pues bien, en Grecia esa clase de sacrificios se regían por un acuerdo bien peculiar. Los dioses recibían los huesos y la grasa superflua, mientras que los adoradores eran los que se comían la carne. Es evidente que los adoradores se llevaban la mejor parte. ¿Cómo se logró inducir a Zeus a aceptar ese acuerdo? Sin duda, fue el propio Prometeo quien lo engañó. ¿Qué otra cosa cabía esperar de un enano del fuego que se caracterizaba por su astucia? Y por eso, claro está, Zeus lo castigó. Ese es el material que Esquilo encontró en el culto local y, cabe conjeturar, también en los cuentos populares locales.

¿Qué había si miramos más allá? Hesíodo contó la historia de Prometeo de forma más o menos canónica. Si la leemos, veremos que en su mayor parte es la misma historia del antiguo patrón de

16. Esta forma de la historia está implícita en Hesíodo y corroborada por la conexión de la Promethía con el Cerámico: cf. Aristófanes, *Las aves* 686 πλάσματα πήλου; por lo demás, la primera autoridad explícita es Erinna 4 (si es auténtico), cf. *Fedro* IV 14a. Horacio, *Carmen saeculare* I III es la primera mención de su insuflación del fuego, es decir del alma, a la arcilla, pero este detalle debía de figurar en la historia original.

los alfareros, el astuto herrero y trabajador del fuego, aunque se narra con una especie de lenguaje heroico burlesco, que emplea todos los epítetos sonoros y perífrasis propias del estilo homérico. Es difícil saber, a tanta distancia temporal, hasta qué punto esta grandilocuencia hesiódica pretendía ser ornamental o realmente pretendía provocar la sonrisa. Sea como fuere, nos vemos obligados a recordar la frase de Aristóteles sobre la λέξις γελοία, la «dicción burlesca» de la que surgió la tragedia.[17]

Ocurrió que cuando dioses y hombres mortales se separaron en Mecona, Prometeo presentó un enorme buey que había dividido con ánimo resuelto, pensando engañar la inteligencia de Zeus. Puso, de un lado, en la piel, la carne y ricas vísceras con la grasa, ocultándolas en el vientre del buey. De otro, recogiendo los blancos huesos del buey con falaz astucia, los disimuló cubriéndolos de brillante grasa.

Entonces se dirigió a él el padre de hombres y dioses:

«¡Japetónida, el más ilustre de todos los dioses, amigo mío, cuán parcialmente hiciste el reparto de lotes!».

Así habló en tono de burla Zeus, conocedor de inmortales designios. Le respondió el astuto Prometeo con una leva sonrisa y no ocultó su falaz astucia:

«¡Zeus, el más ilustre y poderoso de los dioses sempiternos! Escoge de ellos el que en tu pecho te dicte el corazón».

Habló ciertamente con falsos pensamientos. Y Zeus, sabedor de inmortales designios, conoció y no ignoró el engaño; pero estaba proyectando en su corazón desgracias para los hombres mortales e iba a darles cumplimiento.

Cogió con ambas manos la blanca grasa. Se irritó en sus entrañas y la cólera le alcanzó el corazón cuando vio los blancos huesos del buey a causa de la falaz astucia. Desde entonces sobre la tierra las tribus de hombres queman para los Inmortales los blancos huesos

17. Hesíodo, *Teogonía* 536 y sigs., pero cf. el pasaje entero, 520-616.

cuando se hacen sacrificios en los altares. Y a aquel díjole Zeus amontonador de nubes, terriblemente indignado:

«¡Hijo de Jápeto, conocedor de los designios sobre todas las cosas, amigo mío, ciertamente no estabas olvidándote ya de tu falaz astucia!».

Así dijo lleno de cólera Zeus, conocedor de inmortales designios. Y desde entonces siempre tuvo luego presente este engaño y no dio la infatigable llama del fuego a los fresnos, [los hombres mortales que habitan sobre la tierra].[18] Pero le burló el sagaz hijo de Jápeto escondiendo el brillo que se ve de lejos del infatigable fuego en una hueca cañaheja.

Entonces hirió de nuevo el alma de Zeus altitonante y le irritó su corazón cuando vio entre los hombres el brillo que se ve de lejos del fuego. Y al punto, a cambio del fuego, preparó un mal para los hombres [...entonces se habla de Pandora, la mujer]. De esta manera, no es posible engañar ni transgredir la voluntad de Zeus; pues ni siquiera el Japetónida, el remediador Prometeo, logró librarse de su terrible cólera, sino que por la fuerza, aunque era muy astuto, le aprisionó una enorme cadena.[19]

18. Leemos μελέοισι a falta de una explicación satisfactoria de μελίῃσι.

19. Un poco antes se encuentra la explicación de su castigo, 520 y sigs. «A Prometeo abundante en recursos le ató con irrompibles ligaduras, dolorosas cadenas, que metió a través de una columna y lanzó sobre él su águila de amplias alas. Esta le comía el hígado inmortal y aquél durante la noche crecía por todas partes en la misma proporción que durante el día devoraba el ave de amplias alas. La mató Heracles, ilustre hijo de Alcmena de bellos tobillos y libró de su horrible tormento al Japetónida, dando fin a sus inquietudes no sin el consentimiento de Zeus Olímpico que reina en las alturas, sino para que la fama de Heracles, nacido en Tebas, fuera mayor todavía que antes sobre la tierra fecunda». Las palabras μέσον διὰ κίον' ἐλάσσας también podrían significar «llevándolo en el medio de un trozo de madera», esto es, encerrando el fuego dentro de la madera. Sin duda, entenderíamos mejor la historia si supiéramos cómo era la figura que se encontraba en el «altar común».

La historia de Pandora se cuenta con más detalle en *Los trabajos y los días*.[20] Prometeo robó el fuego y se lo dio al hombre.

> Y lleno de cólera díjole Zeus amontonador de nubes:
>
> «¡Japetónida conocedor de los designios sobre todas las cosas! Te alegras de que me has robado el fuego y has conseguido engañar mi inteligencia, enorme desgracia para ti en particular y para los hombres futuros. Yo a cambio del fuego les daré un mal con el que todos se alegren de corazón acariciando con cariño su propia desgracia».
>
> Así dijo y rompió en carcajadas el padre de hombres y dioses; ordenó al muy ilustre Hefesto mezclar cuanto antes tierra con agua, infundirle voz y vida humana y hacer una linda y encantadora figura de doncella semejante en rostro a las diosas inmortales. Luego encargó a Atenea que le enseñara sus labores, a tejer la tela de finos encajes. A la dorada Afrodita le mandó rodear su cabeza de gracia, irresistible sensualidad y halagos cautivadores; y a Hermes, el mensajero Argifonte, le encargó dotarle de una mente cínica y un carácter voluble.

A continuación, se cuenta el episodio de la aceptación de Pandora por parte de Epimeteo y la oscura historia de la caja que esta abrió.

Así, la leyenda existente antes de Esquilo relata una competición de inteligencias entre Zeus y el antiguo genio inventor del fuego, en la que Zeus, por supuesto, dice la última palabra. Prometeo engaña a Zeus en la división de las ofrendas de carne. Zeus dice que no habrá más sacrificios y arrebata el fuego al hombre. Prometeo roba el fuego para entregárselo al hombre «en una cañaheja hueca»; es decir, cuando ya no se ve ningún fuego en todo el mundo, sabe que en realidad este está oculto en la blanda madera de una caña, de donde se puede obtener friccionándola con un palo de fuego. Entonces Zeus dice: «Tú has dado el fuego a los hom-

20. Hesíodo, *Los trabajos y los días* 42 y sigs., esp. 59 y sigs.

bres, yo les daré algo peor que el fuego»,[21] y les dio la primera mujer. Todo esto pertenece al folclore común, es un mito ligero combinado con la mala interpretación de los atributos del antiguo genio del fuego como marcas de su castigo.

Ahora bien, ¿qué hace Esquilo con esta historia tan banal e insignificante?

Prescinde de la indigna pelea sobre la ofrenda del sacrificio, así como de la rústica humorada sobre Pandora. La única reliquia de este personaje es un pareado (250 y sig.) que menciona que Prometeo libró a los hombres de «andar pensando en la muerte antes de tiempo». ¿Cómo?

PROMETEO: Puse en ellos ciegas esperanzas.
CORIFEO: ¡Gran beneficio regalaste con ello a los mortales!

El motivo fundamental del conflicto es que Prometeo dio el fuego al hombre, y pronto descubrimos que no se trataba de un fuego corriente, sino del fuego del cielo.

Sin embargo, antes que nada, el propio Prometeo se tiene que transfigurar. Era un titán, un dios de la generación anterior; pero esos dioses se han transformado de indignas deidades fálicas en algo oscuro y grande. Si fueron vencidos, fue porque eran demasiado antiguos e ingenuos para hacer frente a las complejas artimañas de su joven vencedor. Prometeo, sin embargo, era diferente del resto: era el que pensaba las cosas antes de que sucedieran. Previó que Zeus iba a vencer gracias a su superioridad intelectual y trató de advertir a sus hermanos (205-210):

En ese momento yo decidí convencer a los Titanes, a los hijos de Urano y de Tierra, pero no pude. Con su forma de pensar violenta

21. Cf. Eurípides, *fr.* 429 ἀντι πυρὸς γὰρ ἄλλο πῦρ μεῖζον ἐβλάστομεν γυναῖκες, πολὺ δυσμαχώτερον.

despreciaron mis sutiles recursos, y creyeron que por la fuerza sin dificultad se harían los amos.

Prometeo renunció a su intento y apoyó a Zeus en la gran guerra. Al término del conflicto, cuando Zeus había pasado cuentas con sus enemigos divinos, miró a su alrededor y vio con desagrado la raza humana, tan ciega, tan sufriente y vana, y decidió aniquilarla. Prometeo amaba a los seres humanos y decidió salvarlos. Para ello, robó el fuego del cielo y se lo entregó al hombre: el fuego en el exterior proporcionó al hombre el dominio de todas las artes y oficios, y el fuego en el interior le dio un alma. El hombre, por así decirlo, comió del árbol del conocimiento y se le abrió un camino hacia el cielo. Para castigar a Prometeo, Zeus lo encadenó en eterna ligadura a un peñasco del desierto escita y le traspasó el pecho con una cuña de acero.

La obra empieza con una escena en la que Hefesto, junto con las dos entidades a las órdenes de Zeus, la Fuerza y la Violencia, tiene la misión de encadenar a Prometeo.

FUERZA. — Estamos llegando al suelo de una tierra lejana, en la frontera escita, lugar desierto no hollado nunca por seres humanos. Así que, Hefesto, ya debes ocuparte de las órdenes que te dio tu padre: sujetar fuertemente en estas altas y escarpadas rocas a este bandolero mediante los irrompibles grilletes de unas fuertes cadenas de acero. Porque tu flor, el fulgor del cielo de donde nacen todas las artes, la robó y la entregó a los mortales. Preciso es que pague por este delito su pena a los dioses, para que aprenda a soportar el poder absoluto de Zeus y abandone su propensión a amar a los seres humanos.

HEFESTO. — Fuerza y Violencia, la orden que a ambos Zeus os diera llega a su fin y ya nada os detiene. Pero yo carezco de audacia para encadenar con violencia a una deidad que es mi pariente a este precipicio tempestuoso. No obstante, es forzoso de todo punto que yo tenga arrojo para realizarlo, que es grave el andar remiso en cumplir las órdenes de mi padre.

[Dirigiéndose a Prometeo]

¡Oh tú, muy inteligente hijo de Temis —autora de buenos consejos—, aunque ni tú ni yo lo queramos, voy a clavarte con cadenas de bronce imposibles de desatar a esta roca alejada de los seres humanos, donde ni voz ni figura mortal podrás ver, sino que, abrasado por la brillante llama del sol, cambiarás la flor de tu piel! Placentero será para ti, cuando la noche cubra la luz con su manto de estrellas y que el sol evapore el rocío del amanecer. Pero siempre te consumirá el dolor del tormento de continuo presente, pues aún no ha nacido el que ha de librarte. ¡Esto has sacado de tu inclinación a la humanidad! Sí. Eres un dios que, sin encogerte ante la cólera de los demás dioses, has dado a los seres humanos honores, traspasando los límites de la justicia. Por eso montarás guardia en esta roca desagradable, siempre de pie, sin dormir, sin doblar la rodilla. Muchos lamentos y muchos gemidos proferirás inútilmente, que es inexorable el corazón de Zeus y riguroso todo el que empieza a ejercer el poder.

La diferencia de atmósfera es manifiesta. Se ha producido la transfiguración.

Si nos fijamos en la escena más detenidamente, advertiremos que Esquilo ha hecho algunos pequeños cambios. Ha añadido a Zeus los dos ministros o sirvientes que, en otro pasaje de la *Teogonía* (385 y sigs.), se dice que no lo abandonan nunca, dondequiera que vaya o se encuentre. Son Kratos y Bia: Kratos significa Fuerza o Victoria, y Bia, también Fuerza o Violencia. Esquilo los acoge como los verdaderos emblemas del tirano.

En un pasaje posterior, introduce en la historia una nueva figura, extraña, romántica y quizá mística, que a primera vista parece no tener nada que ver con ella. Es la doncella de la luna con cuernos de vaca, Io, hija de Ínaco, perseguida por la lujuria de Zeus, que corre por el mundo acosada por las picaduras de un tábano, la música enloquecedora y el fantasma de Argo, el de los cien ojos, siempre vigilante para que no se escape. Finalmente lle-

ga donde Prometeo está encadenado, y reconocemos en ella a otra víctima como Prometeo (561 y sigs.).

> IO. — ¿Qué tierra es esta? ¿Qué raza hay aquí? ¿Quién diré que es este que estoy viendo expuesto al rigor de las tempestades en frenos de rocas? ¿En castigo de qué falta pereces?
>
> Indícame en qué lugar de la tierra me he extraviado yo —¡desgraciada!
>
> (Io hace movimientos de desasosiego.)
>
> ¡Ay, pena, pena! De nuevo —¡infeliz!— me pica un tábano, espectro de Argo, hijo de la Tierra.
>
> ¡Ah, Tierra, aléjalo! Siento miedo de ver al boyero de innúmeros ojos. Con mirada pérfida camina, y ni muerto lo oculta la tierra, sino que, saliendo de entre los muertos, me persigue —¡infeliz!— y me hace caminar errante y hambrienta por la arena de la orilla del mar.
>
> Al compás de la flauta sonora ajustada con cera suena un canto que incita al sueño. ¿Adónde me lleva este errabundo correr por tierras lejanas?
>
> ¿En qué, hijo de Crono, en qué me hallaste culpable para uncirme al yugo de estos dolores —¡ay, ay!— y atormentas así a esta infeliz enajenada por el terror con que incita el tábano?
>
> Abrásame en el fuego, sepúltame en la tierra o entrégame de pasto a los monstruos del mar. No rechaces, Señor, mis plegarias. Ya me ha fatigado en exceso este andar errante corriendo errabunda por múltiples tierras. Y, sin embargo, no puedo llegar a saber cómo evitar estos dolores. ¿Oyes la voz de la doncella portadora de cuernos de vaca?

Por último, pero no por ello menos importante, Esquilo echa mano de una historia contada al principio de la *Teogonía* sobre los sucesivos reyes que rigieron el cielo y fueron desbancados por sus hijos. Sin duda, esta historia procede del culto tradicional del Año. El primer rey es Urano, que es derrocado por un hijo más fuerte que él, Crono. A continuación, Crono es derribado, a su vez, por

su hijo Zeus. Ahora reina Zeus, pero ¿es este el fin de la historia? En Hesíodo no hay nada más, pero en Esquilo Prometeo se ha enterado por su madre, la profetisa Temis o Gea —«muchos nombres para una sola forma eterna»—, del secreto del que depende el reino de Zeus. Si Zeus cumple su propósito de casarse con la deidad marítima Tetis, caerá, porque está predestinado que Tetis engendrará a un hijo más poderoso que su padre. Al añadir este factor, Esquilo da a Prometeo un arma que, al final, si consigue resistir, le dará la victoria sobre Zeus. Es la voluntad de resistir enfrentada a la voluntad de machacar.

Prometeo abre su corazón al coro cuando se queda solo con él (907 y sigs.):

> La verdad es que Zeus, aunque ahora sea arrogante de espíritu, en el futuro va a ser humilde, según la boda que se dispone a celebrar, que lo arrojará de su tiranía y de su trono en el olvido. En ese momento se cumplirá plenamente la maldición que imprecó antaño su padre Crono, al ser derrocado de su antiguo trono. No existe dios que pueda mostrarle con claridad escapatoria de tales penas, excepto yo. Yo sí que lo sé y de qué manera. Así, que siga sentado haciendo alarde de sus ruidos aéreos y, confiado, siga blandiendo en sus manos el dardo que exhala fuego, pues nada de eso le bastará para impedirle caer con un fracaso ignominioso e insoportable.

Responde a las amenazas de Hermes, el mensajero de Zeus, con palabras desafiantes (953 y sigs.):

> Solemne en verdad y lleno de arrogancia es tu discurso, como corresponde a quien es servidor de los dioses.
>
> Jóvenes sois que acabáis de estrenar el poder y os creéis que habitáis en alcázares que os hacen inmunes a todo dolor. ¿No he visto yo a dos tiranos caer de ellos? Y a un tercero veré, el que ahora es el amo, de la manera más ignominiosa y muy pronto. ¿Te parece que yo tengo miedo y que estoy temblando de los nuevos dioses? ¡Lejos

de mí eso, sí, completamente! Así que date prisa en volver por el camino que has traído, pues no voy a enterarte de nada de cuanto me preguntas.

En respuesta, Zeus lo arroja al abismo.

Eso quizá sea suficiente para ilustrar nuestro primer argumento, esto es, que en las «fábulas pequeñas y la dicción burlesca» existentes en su época Esquilo encontró unos valores más profundos y una majestad oculta, y que «elevó torres de palabras venerandas» y creó la tragedia.

Pero el *Prometeo* no es un caso aislado a este respecto. Examinaremos más adelante las ideas que Esquilo expone en el *Prometeo* y su solución a la lucha entre Dios y la conciencia del hombre. Io puede proporcionarnos otro ejemplo de esta transfiguración.

La obra teatral griega más antigua que ha llegado hasta nuestros días, *Las suplicantes*, está basada en otra leyenda popular entre infantil y humorística. Es una de esas leyendas tan pueriles que hacen que un helenista se sienta perplejo y ligeramente avergonzado. No se me ocurre ninguna forma mejor para comprender esos cuentos populares que imaginar a los campesinos en sus aldeas, yaciendo ociosamente al sol, o sentados junto al fuego por la noche, y dejando volar su imaginación, mientras discurrían sobre todo lo que les sugerían los fenómenos naturales, las antiguas costumbres o las heroicas obras artísticas y arquitectónicas que subsistían de la gran época de los imperios minoico o micénico (cf. nota de la pág. 200). Miraban la luna con cuernos que volaba en el cielo a través de nubes presurosas... en Argos la llamaban Io... ¿Qué era, y por qué volaba tan deprisa? Una doncella con cuernos, obviamente; o quizá una vaca, o ambas cosas; huía de su perseguidor, sin duda un amante indeseado; quizá de Zeus, el gran dios-toro. Se la podía ver esconderse detrás de las nubes, pero nunca podía permanecer oculta, por culpa de las estrellas, los

ojos innúmeros, fríos, despiadados*

de los que era imposible escapar. Es la explicación de los propios griegos, no la conjetura de un mitólogo moderno.

Otras fábulas proceden, como hemos indicado más arriba, de interpretaciones peregrinas de los monumentos de los reyes arcaicos, los terribles extranjeros que un día fueron los tiranos de la Hélade. Nuestros campesinos podían ver en Acrocorinto, donde se construyó una ciudadela en lo alto de una colina muy escarpada, una escultura, parecida a ciertas esculturas asirias, que mostraba al gran constructor Sísifo colocando su piedra en la cima de la montaña. Sin duda, era su castigo; pues debe empujar eternamente esa piedra monstruosa hasta la cima y, cuando llega a la meta, siempre vuelve a caer rodando. Otro gran rey, Tántalo, es representado en su hermoso jardín, sentado bajo los árboles frutales; ¿qué castigo era ese? Claro, es evidente que la fruta está fuera de su alcance y nunca puede llegar a tocarla; debajo de él hay agua, pero ¿permanecerá allí si se agacha para beberla? No, nunca la beberá. De forma similar, había figuras femeninas, las hijas de Dánao, que representaban los innumerables ríos que regaban los pantanos de la Argólida. Como otras deidades fluviales, en las esculturas llevaban urnas de las que caía el agua. En la imaginación de los campesinos eso también se transformó en un castigo, el eterno transporte de agua en vasos perforados, de los que el agua se escurría eternamente: un inacabable trabajo inútil.

¿Qué habían hecho todos esos pecadores para merecer unas penas tan severas? Como en el caso de Prometeo, las respuestas son bastante variadas e inciertas. Tuvieron que cometer un delito muy grave, eso está claro; pero la tradición nunca está segura de cuál fue. Traicionaron un secreto de Zeus, se jactaron ante los dio-

* «Innumerable, pitiless, passionless eyes», es un verso de *Maud*, obra de Tennyson. (*N. de la t.*)

ses, dieron de comer a alguien la carne de su hijo, asesinaron a sus esposos: quién sabe. Sin duda merecían su castigo.

Dánao, procedente de Egipto, era el héroe cultural de la Argólida. Su principal mérito es que «encontró la tierra seca y la convirtió en una región bien regada».[22] Para lograrlo, se sirvió de sus hijas, que eran riachuelos; cincuenta, en números redondos. Las aguas estancadas de los pantanos de Argos eran estériles hasta que Dánao, por decirlo así, las desposó y las hizo fértiles canalizándolas, como los egipcios habían hecho fértil el delta del Nilo canalizando las aguas del río.

De esta forma, o de una forma parecida, nos llega la leyenda popular de los cincuenta Hijos del Nilo o de Egipto que persiguieron a las cincuenta Hijas de Dánao, quienes los odiaban, los mataron y arrojaron sus cabezas o sus cuerpos a los pantanos, con lo que los volvieron fértiles. ¡Y Dánao les consiguió rápidamente otros esposos ofreciéndolas como premio en una carrera, cuyo vencedor podría desposarlas sin tener que pagar el precio de la novia![23]

Todo esto es bastante banal, y su vinculación con el mito de Io no mejora mucho las cosas. Dánao y sus hijas descienden de Io, y, cuando vienen de Egipto a Argos, en realidad vuelven a su propio país. Cuesta imaginar un material menos prometedor para cualquier ficción seria, por no hablar de una gran tragedia. No obstante, Esquilo lo convierte precisamente en una tragedia. La absurdidad inicial de los cincuenta hijos y las cincuenta hijas apenas le preocupa, pues el coro trágico antiguo solía constar de cincuenta miembros y en la época de *Las suplicantes* la tragedia todavía era poco más que una danza coral. Su obra se convierte en una Danza Coral de Mujer perseguida por Hombre; perseguida por Hombre

22. Ἄργος ἄνυδρον ἐὸν Δάναος ποίησεν ἔνυδρον Hesíodo, fr. 24 Rzach, o, como dice Estrabón, Ἄργος ἄνύδρον ἐὸν Δαναοὶ θέσαν Ἄργος ἔνυδρον.

23. Píndaro, *Píticas* IX 112 y sigs., quien trata la historia en tono burlón.

indeseado y violento, y por tanto decidida a morir antes que someterse. No hay ningún individuo por ningún lado. Es solo el enfrentamiento de Mujer contra Hombre, la Mujer que afirma su derecho a su propio cuerpo, proclama que la violación de ese derecho es uno de los delitos eternos e imperdonables, y finalmente defiende su honor matando al violador. ¿Y cómo encaja Io en la historia? Básicamente, su función es la de dar más profundidad al asunto, mostrar que esas mujeres no son las primeras que han tenido que pasar por esa prueba ni serán las últimas. Las Danaides solo «acuden a una huella muy antigua» (538). Io, su antepasada, fue perseguida de la misma manera por el propio Zeus; diversas generaciones de mujeres han sufrido idéntica suerte. Esta desgracia forma parte del misterio del mundo. Las Danaides prefieren la muerte a la sumisión, pero saben, y así se lo advierten sus criadas, que llevan las de perder.

En un capítulo posterior diremos algo más sobre Io y su problema. Sin embargo, se puede decir que, al tratar ese cuento popular infantil, Esquilo escogió un único elemento, aparte de Io, y desechó el resto —como desechó también la pelea entre Zeus y Prometeo sobre la ofrenda del sacrificio—, y en ese elemento encontró o imaginó uno de los problemas fundamentales de la vida humana. Eso es *semnotes*.

## 2
## LA TÉCNICA ESCÉNICA DE ESQUILO: EXPERIMENTOS, *MECHANAI, TERATEIA*

El escenario clásico del siglo V se estableció hacia el final de la vida de Esquilo, siguiendo unas convenciones bastante uniformes. Se dice que Sófocles introdujo la *skenographia*, que podría traducirse como «pintura del escenario», pero, si entendemos la palabra correctamente, no cabe duda de que también se usó en la última trilogía de Esquilo. La pared posterior del escenario, que era al mismo tiempo la pared delantera de la caseta (σκενή) en la que los actores se vestían, estaba construida para representar la parte frontal de una vivienda (un palacio, un templo o una cabaña), con una gran puerta en el medio y dos puertas más pequeñas a los lados. A cada lado de esta fachada, había unos mecanismos llamados περίακτοι, o puertas giratorias, que indicaban el tipo de escenario en el que tenía lugar la obra: ciudad, mar o montañas. En épocas posteriores, la fachada del palacio podía estar decorada, tal y como dice Vitruvio, con columnas, frontones y estatuas para darle un aspecto de opulencia y dignidad, y normalmente tenía algún tipo de galería o piso superior: ahora bien, apenas se pretendía, o no se pretendía en absoluto, causar lo que llamamos un efecto escénico. El fondo era simplemente un fondo; el peso del efecto del drama recaía directamente sobre los actores y las palabras que decían. Se puede comparar el escenario de Racine y Corneille, y el que era habitual en Inglaterra y Francia en el siglo XVIII. En cuanto al uso de los decorados, el drama griego, durante el período medio, estaba muy sujeto a una severa *sophrosine* o templanza,

y no se apoyaba en la escenografía para crear efectos románticos o de terror. También evitaba el uso de μηχαναί o «máquinas»; y, cuando Eurípides, en sus obras más románticas, las introdujo, los escritores cómicos inmediatamente lo hicieron objeto de sus bromas.

Lo que a menudo pasa desapercibido es que, antes de adoptar una forma más discreta, la tragedia había llevado a cabo experimentos mucho más ambiciosos. Esquilo usaba las *mechanai* con mucha más audacia que Eurípides. En su *Psicostasía*, o *El pesaje de las almas*, por ejemplo, mostraba a Zeus en el cielo pesando la vidas o el sino de Memnón y Aquiles, mientras las madres de ambos héroes, Eos y Thetis, flotaban en el aire junto a la balanza; más adelante, en la misma obra, Eos descendía desde una especie de grúa y se llevaba el cuerpo de Memnón. Fijémonos, a continuación, en los recursos escénicos que se entrevén en el *Prometeo.*

En primer lugar, podemos afirmar que se intenta crear un efecto de terror romántico mediante la escenografía. Prometeo está encadenado en una roca agreste en el confín del mundo; es un «precipicio» sobre un «golfo azotado por la tempestad». Y, en el lenguaje escénico, la roca es «factible»; es decir, realmente estaba allí, de manera que, cuando un rayo la arrojaba al abismo, realmente caía. Parece que en el viejo teatro de Dioniso había suficiente sitio para esto. La gigantesca figura del Titán está crucificada contra la roca. ¿Cómo podía hacerse algo así?

Es probable, a pesar de las objeciones expuestas por Mazon[1] y otros, que el objeto clavado en la roca fuera una estructura de madera y no un hombre. No se movía: «Siempre de pie, sin dormir, sin doblar la rodilla» (32). Era gigantesco. Cuando Hefesto le ha colocado un cincho en torno al pecho, Fuerza le dice, «Desciende ya» «Baja ahora aquí» (χώρει κάτω), para sujetarle las piernas con unas anillas (74). La manera de sujetarlo no era adecuada para un

1. Mazon, *Esquilo*, I, 151.

ser humano. En el verso 65, Fuerza le dice: «clávale el pecho de parte a parte con la fiera mandíbula de una cuña de acero». Y en el verso 76, Fuerza le pide a Hefesto: «Golpea ahora con fuerza esos grilletes bien apretados». Y llama mucho la atención el magnificente silencio de Prometeo durante la escena, y todavía resulta mucho más magnificente cuando se lanza a hablar una vez que se queda solo (88). Si seguimos la hipótesis arriba enunciada, todos los elementos escénicos parecen encajar bien. Solo hay dos actores, que representan a Hefesto y a Fuerza (la otra deidad no habla); clavan a la víctima en la roca y salen del escenario; entonces un actor se introduce en la figura de madera y habla como Prometeo. Un precipicio tempestuoso, y una gigantesca figura crucificada contra ella: ese es el escenario permanente. A continuación, se utilizan generosamente las *mechanai*. El coro de las hijas de Océano entra volando; su llegada se anuncia mediante el sonido de grandes alas en el aire; Prometeo se aterroriza por el sonido, sin duda porque le recuerda al águila que llegará tarde o temprano para alimentarse de él. Entonces, las Oceánides entran por el aire en un carro alado (125-135).

¿A qué altura cabe suponer que entran? Conversan libremente con Prometeo y, por tanto, deben de estar más cerca de su cabeza que de sus pies. Además, al final de la obra, cuando como castigo por su actitud desafiante Prometeo es arrojado, con el peñasco incluido, al abismo, las avisan de que se mantengan alejadas por temor a que el rayo las alcance o el rugido del trueno las vuelva locas (1061). Su respuesta es desafiar a las torturas y olvidarse de cualquier sentimiento de seguridad, aferrándose a aquel a quien aman (1017-1020). El rayo las golpea y se hunden con Prometeo en las profundidades. Por tanto, deberíamos suponer que estaban realmente en el peñasco con él. Así, no cabe duda de que debían de haber entrado a una cierta altura; y, si toman tierra, deben posarse sobre el peñasco; están en él cuando se derrumba y se adentra en el Hades: ahora bien, a primera vista no parece po-

sible determinar si entre tanto bajan a su lugar habitual en la orquesta o no.

No obstante, examinémoslo con más detalle: en el verso 274, Prometeo les pide «bajad al suelo» (πέδοι δὲ βᾶσαι), y en los versos 281 y siguientes, tras conversar con Prometeo, anuncian que van a dejar el carro alado y «el santo éter, ruta de aves» y posarse «en esta tierra que tanto espanto produce». Inmediatamente después entra su padre, Océano. Él, igual que sus hijas, lo hace por el aire, montado en un grifo volador, y no hay razón para suponer que descienda en algún momento durante su corta escena. Sin embargo, lo más curioso es que, aunque sus hijas están allí, no les dirige la palabra, y no hay señal alguna de que se vean. Este hecho sugiere que, tal vez, el carro alado y el grifo volador se balanceaban en extremos opuestos de una grúa doble, y que mientras Océano colgaba sobre el escenario, sus hijas, por una necesidad mecánica, desaparecían; pero, cuando Océano se va, las encontramos en algún sitio paradas, entonando su primer estásimo (399). Se podría suponer que estaban en *terra firma*, es decir, en la orquesta bajo la roca, donde suele estar el Coro. Quizás, como piensa Wilamowitz, cabe sacar alguna conclusión del hecho de que en el verso 436, después del primer estásimo, Prometeo se disculpa por su silencio (436-8):

> No penséis que callo por orgullo o por arrogancia.[2]

Evidentemente ha habido alguna pausa durante la cual se esperaba que Prometeo hablara. Posiblemente estaba causada por la necesidad de llevar al Coro del lugar en el que la *mechane* los había dejado hasta la nueva posición que debían ocupar.

Otros dos personajes hacen entradas y salidas durante la obra.

2. μήτοι χλιδῇ δοκεῖτε μηδ' αὐθαδίᾳ
σιγᾶν με.

¿Existe alguna manera de establecer el nivel al que entran, es decir, sobre la roca, cerca de la cabeza de la figura gigante o al nivel del suelo, donde está la orquesta? El primero es Io, la víctima de Zeus. Entra enfadada, atormentada por la picadura del tábano, acosada por el fantasma de su guardián Argos, que tiene estrellas como ojos. Ella danza, y dice sin rodeos que «camina errante y hambrienta por la arena del mar» (573). Resulta evidente, por tanto, que entra a nivel del suelo, no por el aire, y realiza su baile en la pista adecuada u orquesta; pero más adelante, durante su conversación con Prometeo, parece haber subido a la roca, puesto que en el verso 747 exclama: «¿Para qué vivir, entonces? ¿Por qué no me arrojo al momento desde esta roca escarpada, y así, al estrellarme en el suelo, quedaré libre de todas mis penas?».

Por supuesto, es posible que quisiera decir «¿Por qué no trepo hasta la cima de este peñasco y después me lanzo desde él», pero es más lógico pensar que las palabras de Io sugieren que ya está en la roca.

El segundo personaje es Hermes. Cuando Hermes llega en la escena final para avisar a Prometeo y deja caer los rayos sobre él, no se hace aclaración alguna de cómo llega. Sin embargo, parece bastante claro que llega por el aire, sobre una *mechane*. Sabemos que la *mechane* está ahí, lista para su uso; Hermes se caracteriza por ser un dios volador, con alas en las sandalias; y, por último, cuando la tormenta está a punto de desatarse, Hermes avisa a las Oceánides para que se alejen del peligro. Se puede suponer que él mismo también se aleja; y, si es así, seguramente el método más sencillo y efectivo de retirarse es alejarse por el aire, de la misma forma en que llegó.

No conozco ninguna otra obra griega que se acerque al *Prometeo* con un uso de los dispositivos escénicos tan ambicioso y romántico. La palabra griega que se refiere a esto es *terateia* (τερατεία), un término intraducible derivado de τέρας, es decir, una «maravilla» o «portento». En este momento, debemos recordar que, cuando

Aristóteles busca ejemplos de *terateia*, cita «las *Fórcides*, *Prometeo*, y las que tienen lugar en el Hades».[3] La figura gigantesca, el carro volador, el grifo, la virgen-luna con cuernos, la tormenta y la roca sobre el abismo que se hunde en el abismo se unen para dar como resultado una gran suma de «maravillas».

Τὸ τερατῶδες es la expresión que utiliza Aristóteles: ἔκπληξις τερατώδης (un asombro maravilloso) es la frase que se usa especialmente en la antigua *Vida* de Esquilo, cuando explica que pretendía producir este efecto en lugar de una «ilusión» realista (ἀπάτη). No tenemos ningún otro ejemplo de ese estilo en las tragedias griegas que nos quedan; y no puedo evitar relacionarlo con el tratamiento igualmente sin precedentes de las fragmentos líricos y la danza. Westphal, en 1868, señaló las peculiaridades del *Prometeo* a este respecto: las monodias de Prometeo y de Io; la brevedad de los cantos corales reales; y la sorprendente disposición del coro, que o bien está volando sobre una máquina, o está inmóvil sobre un peñasco, mientras que un solo personaje, Io, se encarga de hacer toda la danza. Westphal argumentó correctamente que un semejante tratamiento del Coro era totalmente diferente a lo que encontramos en el resto de Esquilo; y así es. Sin embargo, tampoco se puede encontrar con facilidad en Sófocles, Eurípides o en cualquier otra pieza de drama griego que poseemos, y no ganamos nada considerándolo post-esquíleo, ni sosteniendo, como Bethe, que debe de ser posterior a los inventos del 420 a. C. La peculiaridad no es una cuestión de fecha. En mi opinión, debe de ser una cuestión de estilo; debe de ser que el «estilo maravilloso» (τὸ τερατώδες εἶδος) realzaba sus efectos de anormalidad mediante un tratamiento

3. Aristóteles, *Poet.* 1456[a], τὸ δὲ τερατῶδες, οἷον αἵ τε Φορκίδες καὶ Προμηθεὺς καὶ ὅσα ἐν Ἀίδου . Así según muchos editores. Bywater prefiere τὸ δὲ τέταρτον ὄψις (el cuarto elemento es el espectáculo), que se acerca al MS, pero su sentido no es adecuado. Cf. la antigua *Vida* de Esquilo, ταῖς τε γὰρ ὄψεσι καὶ τοῖς μύθοις πρὸς ἔκπληξιν τερατώδη μᾶλλον ἢ πρὸς ἀπάτην κέχρηται.

anormal de las danzas y, en consecuencia, de los elementos líricos. El estilo lírico del *Prometeo* es característicamente propio de Esquilo; que se sepa, nadie volvió a escribir así después del 456 a. C. Los metros poéticos no presentan peculiaridad alguna, excepto —quizás— la curiosa secuencia de metros diferentes en el monólogo de Prometeo 93-128. En este fragmento, encontramos primero yambos 88-92; después, anapestos 93-100; yambos de nuevo, 101-13; yambos líricos, 114-19, y, por último, anapestos. Y hay que recordar que la figura de Prometeo está inmóvil todo el tiempo. Los cambios son muy curiosos, y deben de tener algún propósito dramático. Mi sugerencia es que su objetivo es transmitir el efecto de una serie de largos y solitarios períodos de espera mejor de lo que se podría haber hecho en un solo discurso continuo. Aunque, en cualquier caso, podemos decir con seguridad que ese tratamiento sin precedentes del coro y de los fragmentos líricos, que encontramos en la obra que es nuestro único ejemplo del «estilo maravilloso», debe considerarse, con toda lógica, como una marca de ese estilo.

Volviendo a las *mechanai*, los instrumentos más obvios de *terateia*, podemos fijarnos en que Esquilo intentó algo parecido en una o dos de las obras perdidas. En la *Psicostasía*, o trilogía de Memnón, había *mechanai* que transportaban al menos tres dioses y dos almas.[4] En la trilogía de *Perseo*, el héroe entraba volando por el aire. En *Europa* o *Kares*, los hermanos Sueño y Muerte bajan volando para recoger el cuerpo muerto de Sarpedón y devolverlo a su hogar en Licia. Después de eso, el uso de *mechanai* parece haber desaparecido. No es nada extraño. A menudo, una época más crítica rechaza los inventos más toscos que habían asombrado a su predecesora. Según tengo entendido, los dramaturgos isabelinos

4. e.g. (547) οὐδ' ἐδέρχθης ὀλιγοδρανίαν ἄκινυν ἰσόνειρον...; o (898) ταρβῶ γὰρ ἀστεργάνορα παρθεωίαν εἰσορῶσ' Ἰοῦς ἀμαλαπτομέναν δυσπλάνοις Ἥρας ἀλατείαις πόνων.

no utilizaban en el teatro serio los ángeles colgados del techo que, sin duda, se usaban y admiraban en las obras litúrgicas medievales. En la escena de Dryden no habrían tenido cabida héroes montados en caballos de juguete como los que usaba el teatro isabelino. El fenómeno, bastante fascinante, llamado «fantasma de Pepper», que se conseguía con una figura real detrás del escenario que se reflejaba en una gran placa de vidrio, colgada en el ángulo adecuado, tuvo un gran éxito cuando se usó por primera vez, pero rápidamente se desechó en la siguiente generación y los actores modernos prácticamente lo desconocen. Sospecho, por tanto, que las ambiciosas *mechanai* y máscaras de Esquilo parecían vulgares e insatisfactorias a una época que tenía unos criterios más exigentes de ilusión escénica. Eurípides revivió la *mechane* aérea para los dioses que expresaban su juicio desde las alturas al final de la obra, cuando la ilusión dramática empezaba ya a desaparecer en la simple narración o profecía. Lo probó en su *Belerofonte* en el cuerpo real de la obra, pero en la comedia se burlaron y lo parodiaron. Tal vez incurrió en un arcaísmo romántico cuando llevó a Perseo por el aire con unas alas en su *Andrómeda*, pero fue un caso especial, puesto que era un dato esencial de la tradición que Perseo tenía alas mágicas. No podría haber aparecido sin ellas.

Sin duda, si la tramoya de la que hubiera dispuesto un tramoyista del siglo v, hubiera sido mejor, el esfuerzo por alcanzar «lo maravilloso» se habría llevado mucho más allá. Quizás se pueda considerar un golpe de suerte que, con su resuelta *sophrosine*, la tragedia griega abandonara los efectos que no podía llevar a cabo con éxito, para concentrarse así más en los elementos internos del drama. Sin embargo, no podemos dejar de recalcar que Esquilo se esforzó por usar su imaginación para conseguir efectos que no estaban a su alcance; como Shakespeare en el *Rey Lear*, o Ibsen en *John Gabriel Borkman*, cuyas obras le exigían al tramoyista mucho más de lo que podía darles para figurar tormentas, montañas, avalanchas y *terateia* en general. Tanto Shakespeare como Ibsen exi-

gían más y más de su instrumento conforme se hacían mayores, y finalmente lo estiraron hasta llegar a un punto de ruptura. Creo que lo mismo podría decirse de la mayoría de los grandes escritores modernos. Por supuesto, es característico del genio griego que Esquilo empezara a plantear exigencias desorbitadas en el escenario y en la lengua, y después las redujera deliberadamente; que Eurípides escribiera una primera versión del *Hipólito* llena de fuertes efectos teatrales y los desechara después, en una segunda versión mejorada;[5] que la primera poesía épica estuviera, a juzgar por todos los testimonios, llena de maravillas y horrores sangrientos, que se suprimieron sistemáticamente en nuestra *Ilíada*. En cada caso, el poeta alcanza en última instancia su fin no mediante el *Sturm und Drang*, sino por una *sophrosine* inspirada.

5. ἐμφαίνεται δὲ ὕστερος γεγραμμένος, τὸ γὰρ ἀπρεπὲς καὶ κακηγορίας ἄξιον ἐν τούτωι διώρθωται τῶι δράματι, dice Aristófanes de Bizancio. Es una regla bien establecida que una versión más tardía de cualquier frase o cuento «va por delante» de sus predecesores. Pongamos un ejemplo claro, que cita Conington: Homero (*Il.* B. 488) dice que no podría narrar todas las fuerzas griegas aunque tuviera diez lenguas (οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' ἦσαν). Virgilio en una situación similar exige un centenar: «non mihi si linguae centum sint, guttura centum». Estacio, si recuerdo bien, en algún momento requiere un millar. En cualquier caso, Pope, en su traducción, convierte el diez de Homero en mil, mientras que Ogilby finalmente las convierte en un centenar. Por consiguiente, resulta sorprendente descubrir que, según todos los testimonios, la segunda versión del *Hipólito* es desde luego menos sensacional que la primera obra, que conocemos principalmente por varias alusiones y por la imitación de Séneca. Por ejemplo, en la primera versión, Fedra ruega a Hipólito que la ame, y se justifica con las infidelidades de Teseo. Sospecho que Eurípides estaba usando como fuente una historia como la historia de José, o la de los *Dos hermanos* egipcios, y empezó simplemente poniendo los sucesos de la historia en escena. Después, tras reflexionarlo, vio que el escenario requería un tratamiento diferente. En cuanto a la «expurgación» de la épica, las opiniones difieren, pero el lector puede consultar mi libro *Rise of the Greek Epic*, Londres, Oxford University Press, 1967, 4.ª ed., pág. 126 y sigs.

No solo en el *Prometeo* Esquilo tomó un camino que no seguía las convenciones de la tragedia clásica. *Las suplicantes* no es un ejemplo de «lo maravilloso», pero es la obra griega más temprana —en mi opinión con mucha diferencia— que ha llegado hasta nosotros y, por tanto, resulta extraordinariamente interesante para el arqueólogo. Sabemos que la tragedia surgió del ditirambo, es decir, de una forma del simple baile comunal en una zona de baile circular o era. Sabemos que el coro consistía originalmente en cincuenta personas, y finalmente en doce; y parece probable que se llegara a esta cifra dividiendo a las cincuenta personas entre las cuatro obras de la tetralogía, de modo que cada una estaba formada por doce y dos más, que serían los dos actores, o, si el propio poeta tomaba parte, los tres actores. Ahora, en *Las suplicantes*, el coro está formado por las cincuenta hijas de Dánao, así que son cincuenta. Por tanto, debe de datar de antes de que el coro original se rompiera. Sin embargo, eso no es así en absoluto. Las cincuenta Danaides son perseguidas por los cincuenta hijos de Egipto, o más bien por un ejército de esclavos egipcios que los representaban y estaban dirigidos por un Heraldo. Creo que está claro que estos esclavos también eran cincuenta, ya que, cuando aparecen, las Danaides, a pesar de su valor y de tener incluso un carácter amazónico, huyen aterrorizadas y en ningún momento se plantean oponerse a ellos. Además, los cincuenta egipcios se dan a la fuga, después, perseguidos por el ejército argivo, cuyos miembros, en consecuencia, deben calcularse, al menos, en otros cincuenta. La suma de todos nos da como resultado que había ciento cincuenta personas presentes en la zona de baile, sin contar a los Exarcontes o Directores de los tres coros. El director de las Danaides es su padre, Dánao; el ejército argivo está dirigido por el Rey, y las hordas egipcias, por un Heraldo. No hay más personajes; es decir, en el sentido estricto de la palabra no hay actores independientes en absoluto: solo tres Coros, cada uno formado por cincuenta miembros, y con su propio Director o Exarconte. Como he explicado en

otra parte, este Exarconte es distinto del Corifeo o líder del coro normal. La primera Danaide se ocupa de guiar a las demás, pero Dánao es quien las dirige; los egipcios están guiados por el primer Egipcio, pero los dirige el Heraldo, y así en los demás casos; igual que en *Las bacantes*, por ejemplo, la primera Ménade guía al Coro de las Ménades, pero lo dirige Dioniso; en los *Ichneutae*, o los *Buscadores*, el Coro de Sátiros está guiado por el primer Sátiro, pero dirigido por el Padre de los Sátiros, Sileno.

Así, no tenemos actores, ni escenario, pero hay al menos ciento cincuenta y tres personas que participan en una serie de bailes en la vieja pista de baile de Dioniso. Es interesante hacer notar que, en el Teatro de Dioniso de Atenas, la vieja pista de baile era mucho más grande que la orquesta del teatro clásico; era un círculo completo, de 24 metros de diámetro. Eso sería espacio suficiente para muchas más de ciento cincuenta personas. Y es posible que todas las figuras que hemos mencionado debieran duplicarse, ya que al final de la obra descubrimos que cada una de las Danaides lleva a su lado una Doncella, y las Doncellas están agrupadas en otro Coro. En total, tenemos cien Danaides y Doncellas, y para asustarlas necesitaríamos un centenar de egipcios, que, a su vez, tampoco se rendirían ante menos de un centenar de argivos. Sin embargo, no hay huella anterior de la presencia de las Doncellas. Sospecho que solo estaban presentes en la última escena, cuando los actores que representaban a los egipcios acababan de hacer su salida solo unos pocos minutos antes y, por tanto, estaban disponibles para representar a un Coro nuevo, con un nuevo vestuario.

Prácticamente no había decorados; solo un gran lugar redondo para bailar y grandes cantidades de actores con trajes ricos y variados: la producción debía de ser parecida a aquellas con las que Reinhardt causó tanta impresión a principios del siglo pasado, reuniendo a sus centenares de actores en algún circo o estadio, o en el amplio recinto de Olimpia. Esquilo no desdeñaba lo que Aristóteles llama el elemento de ὄψις, o espectáculo, pero lo consiguió en

este caso mediante la masa, el baile y el vestido. Sabemos por *Las ranas* que destacó por su uso de trajes preciosos, especialmente en el caso de *Las suplicantes*. Las suplicantes en sí mismas son figuras extrañas y exóticas. Tienen las mejillas oscuras y brillantes; llevan velos tirios, y, cuando el rey de Argos las ve, les pregunta (235):

> ¿De qué país es esa comitiva que no parece griega, fastuosa, con bárbaros vestidos y múltiples adornos, a quien estoy hablando? No es vestimenta propia de Argos ni de otro lugar griego.

Después, las compara con las amazonas y antes de eso con las mujeres libias, o egipcias, o chipriotas, o con esas mujeres indias

> nómadas, vecinas de la gente de Etiopía, que recorren la tierra montadas en camellos ensillados, cual si a caballo fueran.

Los egipcios esclavos, por su lado, descritos por Wilamowitz como una «multitud de demonios negros y amarillos», debían de tener una apariencia impactante. Oímos que sus miembros negruzcos surgen de entre sus blancas túnicas (719); oímos sus amenazas y abucheos; se arrastran como una serpiente (896); corren como arañas negras (888). Y cuesta suponer que los caballerosos soldados argivos pudieran tener una apariencia menos impresionante. Por tanto, más afortunado que Reinhardt, Esquilo tenía a su disposición a un pueblo acostumbrado a expresar sus sentimientos mediante danzas complicadas y con una gran carga emocional. Tres de las danzas en particular nos parecen especialmente interesantes y pintorescas, aunque por supuesto no podemos hacer ninguna conjetura precisa acerca de cuáles eran los pasos o movimientos. Hay un largo baile al principio en el que las doncellas fugitivas meditan sobre los extraños sufrimientos de su antepasada, Io, la de los cuernos, y «acuden a una huella muy antigua»; se lleva a cabo un apasionado baile de huida y persecución, al final del cual los perseguidores negros arrastran a las doncellas cogiéndolas por el

pelo desde el altar; y al final encontramos una invocación a los ríos y una plegaria por que al final no se produzca ninguna boda a la fuerza.[6] Curiosamente, el efecto general es diferente al del *Prometeo.* En este casi tenemos enormes grupos de actores, ricos vestuarios, danzas largas y emocionantes, y nada de máquinas ni decorado. En cambio, en el *Prometeo* hay pocos actores, no se hace hincapié en el vestuario y hay una sola danza interpretada por un bailarín, Io; pero las máquinas y el decorado demuestran una gran inventiva. Ambas obras se alejan mucho de los límites que después se impusieron con las convenciones del siglo v.

En este punto, debemos hacer una corrección en nuestra descripción de la escena de *Las suplicantes.* Anteriormente hemos dicho que era una simple pista de baile circular, u orquesta, sin escenario, y en cierto sentido es cierto; pero, aunque no hubiera propiamente un escenario, debía de haber un lugar alto de algún tipo sobre el que un actor pudiera colocarse y ver por encima de las cabezas de los demás. En varias ocasiones se lo denomina «colina», πάγος (189). También es una «atalaya», σκοπή (713). Y también es, o al menos contiene, un κοινοβωμία (222), o un altar común de todas las divinidades protectoras. Es suficientemente grande para dar cabida a las cincuenta Danaides con su padre, y posiblemente a las cincuenta Danaides y sus cincuenta perseguidores al mismo tiempo. Cuando se necesita espacio en la pista de baile para que entre o se mueva un gran cuerpo de actores, quienes están presentes parecen retirarse a este lugar alto. Por ejemplo, en la línea 208, el corifeo dice:

ya quisiera estar sentada a tu lado

y las Danaides se unen a su padre entre los altares, y así dejan espacio para la entrada del Rey y del ejército de Argos. En la línea 825,

6. 40 y sigs., 825 y sigs., 1018 y sigs.

las Danaides o bien vuelan hacia el lugar más alto o intentan escapar de la Orquesta, mientras los Egipcios entran; en 911, tanto los Egipcios como las Danaides parecen estar en los altares, cuando los soldados de Argos vuelven a entrar.

¿Cómo podemos imaginarnos esta Colina o Atalaya? Y, en concreto, ¿era una colina real construida en el centro de la orquesta, donde más tarde normalmente estaría el altar central, o era una larga construcción rectangular en la parte trasera, donde más adelante habría un escenario? Es difícil decirlo con seguridad, porque ambas posibilidades parecen darse en otras obras.

En el *Prometeo*, hay una roca alta sobre la que está clavado el gigante, que debía de estar en la parte trasera del escenario, pues colocarlo en el centro causaría unas dificultades intolerables.

En *Los siete contra Tebas* hay una ciudadela con altares: durante el sitio, las mujeres huyen allí asustadas en busca de refugio, en parte porque la ciudadela es el punto más fuerte, pero también porque desean arrodillarse ante los altares. Esta construcción debía de estar en la parte trasera del escenario: sería imposible levantar una ciudadela en el centro. Parecería demasiado pequeña, y, por otro lado, el público podría ver todo el perímetro de la ciudadela, así que esperarían ver algunas de las siete puertas y a los siete ejércitos en pleno ataque.

Asimismo, también podemos observar que, tanto en *Las suplicantes* como en *Los siete contra Tebas* (110-180), en el lugar elevado hay una *koinobomiae*, y, que yo sepa, todas las *koinobomiae* que están representadas en las piezas de arte antiguo conservadas son largas estructuras rectangulares, pensadas para el fondo del escenario, no para el centro.

En *Los persas*, la disposición parece diferente. Hay un ὄχθος (647), o «túmulo», que es la Tumba de Darío, y de la que se levanta el Fantasma. También hay un στέγος ἀρχαῖον (141), un «antiguo edificio», sobre cuyas gradas se sentaban los ancianos, y que parece representar la Cámara del Consejo. Wilamovitz considera que ha-

bía una sola construcción, que servía en primer lugar como Cámara del Consejo y después como Tumba del Rey, y que finalmente formaba el fondo del escenario. No obstante, es mejor inclinarse por la hipótesis de que en *Los persas* tenemos el escenario regular convencional: al fondo, un palacio con gradas ante él, que en la primera escena representa la Cámara del Consejo de los Ancianos, y más tarde el Palacio de Atosa; y, en el centro de la orquesta, un altar elevado o tumba —ambas cosas eran a menudo indistinguibles— de la que emerge el Fantasma. Esta es la disposición exacta que se utiliza en *Las coéforas*: la fachada de un palacio al fondo, que se usa cuando la acción tiene lugar en el palacio, y una tumba o altar en el centro, que se usa cuando la escena tiene lugar en la tumba de Agamenón

En suma, por tanto, parece como si el decorado de *Las suplicantes* fuera simplemente la gran pista circular para las danzas, con la pared del vestuario del actor detrás, construida de modo que pareciera un lugar elevado o atalaya, con un amplio tramo de escaleras de madera que llevaban hasta la parte más alta y una fila de altares a lo largo del borde superior.

Pasemos ahora a un tema sobre el que se ha escrito mucho, tal vez incluso demasiado: el estilo de Esquilo. Por supuesto, es imposible transmitir idea alguna de su estilo, su majestuosidad, su belleza o su peculiaridad, a menos que se haga un estudio esmerado y minucioso de su texto real. No obstante, creo que con una simple descripción se pueden aclarar los aspectos particulares que deben recalcarse.

Es bien conocido que el estilo característico de la prosa ática era algo que los antiguos críticos llamaban λιτότης, «simpleza» o «sencillez». El griego ático de Lisias o Demóstenes, comparado con el estilo jónico de Heródoto o el siciliano de Gorgias, venía a ser como el estilo inglés de Addison o Dryden comparado con el de Hooker o Milton. O como el del siglo XVIII comparado con el del XVII. Aspiraba a conseguir la claridad de pensamiento y expresión: re-

chazaba lo fantástico, lo pretencioso, lo oscuro. Rechazaba los sentimientos exagerados y las palabras extrañas y exóticas. Aristóteles resume a la perfección el gusto de su tiempo (*Ret.* III 1 9):

> Puesto que los poetas parecían obtener fama con su bello lenguaje cuando sus pensamientos eran bastantes simples, el lenguaje de la prosa oratoria tomó al principio un tinte poético, como en el caso de Gorgias. Aún ahora, mucha gente poco culta cree que el lenguaje poético constituye el mejor estilo de escritura. Esto es un error. El lenguaje de la prosa es distinto del de la poesía, punto que se entiende aún mejor observando lo que ocurre en la escena hoy, cuando hasta el lenguaje de la tragedia ha alterado su carácter. Así como se han adoptado los yambos en vez de los tetrámetros por ser los metros más parecidos a la prosa, así la tragedia ha abandonado todas las palabras no usadas en la conversación ordinaria que adornaron el drama primitivo, y que son usadas aún por los autores de poemas en hexámetros. Por ello, es ridículo imitar una modalidad poética que los propios poetas han abandonado.

A veces, en las palabras de Aristóteles se vislumbra un toque de filisteo; pero, aunque escribe en una época posterior, la tendencia que observó empezó a emerger bastante pronto en la historia de la tragedia. El diálogo, sobre todo, busca cada vez más y más λιτότης y σαφήνεια, «sencillez» y «lucidez». Se impone progresivamente en la tragedia esa forma del espíritu clásico que consiste en la contención y la *sophrosine*. A menudo esto no encaja con nuestro gusto moderno. A muchos eruditos a los que les encanta la poesía de Homero, Teócrito y la Antología les disgusta la severidad clásica del drama ático; les da la impresión de que no están leyendo auténtica poesía.

En este aspecto Esquilo también se muestra preclásico. Por supuesto, cuando quiere, emplea con tremendo efecto el lenguaje más sencillo posible: la afirmación de Clitemestra

οὗτος ἐστιν Ἀγαμέμνων, ἐμος πόσις[7]

Difícilmente podría ser más simple, como tampoco podrían serlo las últimas y terribles palabras de Orestes, perseguido por las Furias:

ὑμεῖς μὲν οὐχ ὁρᾶτε τάσδ', ἐγὼ δ' ὁρῶ.[8]

Sin embargo, estas líneas son realmente impresionantes porque, en general, Esquilo se deleita, como cualquier romántico, con los efectos del lenguaje. Le gusta que su poesía sea suntuosa y emocionante, y no se preocupa por cosas tan aburridas como la contención. Esta característica subyace en la contienda entre Eurípides y él en *Las ranas*, donde Eurípides, en un auténtico estilo ático de ῥητορική —casi lo opuesto de lo que nosotros llamamos retórica—, insiste en la importancia de la claridad, de la corrección, la sencillez y el completo rechazo de la grandilocuencia. Esquilo no sabe nada de esta severidad artificial e insiste en que si los héroes y los semidioses tienen que hablar, y hablar, además, en momentos de pasión, deben usar un lenguaje mucho más majestuoso que el de la vida vulgar. En *Las ranas* sostiene que el poeta tiene una función cívica o moral (1054):

ESQUILO

... el poeta debe ocultar lo perverso
y no presentarlo ni enseñarlo. Porque a los niños
es el maestro el que les enseña, pero a los adultos los poetas.
Debemos decir cosas honorables.

EURÍPIDES

¿Y si tú dices Licabetos
y cosas del tamaño del Parnaso, eso es enseñar cosas honorables,
tú que deberías hablar en forma humana?

7. *Agamenón* 1406: «Aquí está Agamenón, mi esposo».
8. *Las coéforas* 1062: «Vosotras no las veis, pero yo estoy aquí viéndolas».

ESQUILO

Es que es fuerza, desdichado,
parir las palabras del tamaño de las grandes frases y pensamientos.
Y es lógico además que los semidioses usen palabras más grandes,
igual que usan vestidos mucho más solemnes que los nuestros.
Yo enseñé esto honestamente y tú lo estropeaste.

Un poco más adelante (1068) hace una última acusación general contra la atmósfera de la poesía de Eurípides: era demasiado dependiente de la *rhetorikê*, que —no lo olvidemos— implicaba una teoría del estilo que evitaba cuidadosamente el lenguaje poético:

ESQUILO

Y, luego, les enseñaste a ejercitarse en la charla y la cháchara
que han vaciado las palestras y sacado lustre a los culos
de esos jovencitos charlatanes; y convenció a la tripulación
    de los Páralos
a desobedecer a sus jefes. En cambio en aquellos tiempos,
    cuando yo vivía,
no sabían otra cosa que pedir comida y decir «¡rupapaí!»

No cabe duda de que los antiguos marineros de Esquilo, como los hombres «sin educación» de Aristóteles, disfrutaban del lenguaje poético y no comprendían las burlas de los intelectuales.

Hay una nota del escoliasta en un pasaje concreto de *Las coéforas* (425-429) que dice: κωμωδεῖται ὡς διθυραμβῶδες, «esto es ridiculizado como ditirámbico».[9] El estilo ditirámbico era ese estilo

9. *Las coéforas* 425-9
ἔκοψα κομμὸν Ἄριον ἔν τε Κισσίας
νόμοις ἰηλεμιστρίας,
ἀπρικτόπληκα πολυπάλακτα δ' ἦν ἰδεῖν
ἐπασσυτεροτριβῆ τὰ χερὸς ὀρέγματα,
ἄνωθεν 'ανέκαθεν, κτύπωι δ' 'επερρόθει
κροτητὸν ἀμὸν καὶ πανάθλιον κάρα.

ultrapoético y casi carente de sentido que empleaban, por ejemplo, los poetas que Aristófanes llevaba a escena, y que se caracterizaba por el uso de extrañas palabras compuestas sobre la nieve, las alas y las nubes, y el amor y el éxtasis.[10] El pasaje de *Las coéforas* excede mi habilidad como traductor, pero sí puedo mencionar que aúna la palabra exótica (γλῶσσα) ἰηλεμίστρια, «una plañidera», y los —de otro modo desconocidos— adjetivos ἀπρικτόπληκτα («que hería y al mismo tiempo desgarraba»), πολυπάλακτα («muy rociado»), ἐπασσυτεροτριβῆ («uno que está sobre otro frotándolo»), todos ellos aplicados al movimiento de las manos de la plañidera. En el primer Coro de *Las coéforas* encontramos la magnífica frase ἀωρόνυκτον ἀμβόαμα, que significa «un grito en la muerte de la noche». En *Las suplicantes*, una mujer desea lanzarse por un precipicio que describe mediante seis adjetivos seguidos «Llano y abandonado por las cabras, indescifrado, solitario, caviloso, peñasco pendiente de los buitres»[11]. En *Prometeo* (547 y sigs.), las hijas de Océano le preguntan al héroe qué puede esperar ganar del hombre: «¡No te fijaste en la endeblez carente de fuerza, semejante a un sueño, a que está encadenada la ciega raza de los humanos!», donde cada palabra en griego posee una extraña poesía. Estos pasajes son sumamente bonitos, pero es un tipo de belleza a la que se opone el espíritu del drama clásico, incluso en los fragmentos líricos. Esquilo la usa libremente en la parte lírica, y ocasionalmente incluso en el diálogo, cuando habla de grandes temas, como en los versos saltarines e intraducibles de *Los persas* (811 y sigs.) sobre la destrucción de los altares y urnas.

---

(He acompañado con golpes el fúnebre canto ario, al estilo de una plañidera de Cisia. Se podía ver la flexión de mis brazos errantes desde lo más alto, sin cesar, infligiéndome golpes continuos; a cada uno de ellos, respondía ruidosa mi resonante y mísera cabeza.)

10. Cf. *Las aves*, II, 1387 y ss.

11. (794 y sig.) λισσὰς αἰγίλιψ ἀπρόσδεικτος οἰόφρων κρεμὰς
γυπιὰς πέτρα.

βωμοὶ δ' ἄιστοι δαιμόνων θ' ἱδρύματα
πρόρριζα φύρδην ἐξανέστραπται βάθρων.

También es capaz de describir con enorme grandilocuencia cosas que, desde nuestro punto de vista, pueden no parecer particularmente impresionantes, como la barba de uno de los sátrapas persas asesinados, πυρςὴν ζαπληθῆ δάσκιον γενειάδα (316) «roja, abundante, profundamente sombreada», y ahora manchada con un rojo más profundo.

Hay otra particularidad del estilo, característica de buena parte de la poesía primitiva, que la tragedia clásica parece haber considerado infantil y que, por tanto, evitó: el empleo de frases enigmáticas, o lo que en la literatura islandesa se llaman *kennings*. En lugar de decir «mar», se dice «baño de los cisnes»; en lugar de «fuego», «gallo rojo»; en lugar de «barcos», «dragones negros». Homero usa ese tipo de *kennings* para describir a varios dioses y diosas: «el famoso lisiado», περικλυτὸς ἀμφιγυήεις, para nombrar a Hefesto; «la nacida precozmente y de dedos rosados», ʻροδοδάκτυλος ἠριγένεια, para la Aurora; «el que hace temblar la tierra», ἐννοσίγαιος, para Poseidón; y muchas más frases cuyo significado ya se había perdido en el siglo v, como διάκτορος ʼΑργεϊφόντης, para Hermes; καλὴ ἁλοσύδνη, para la diosa del mar. Hesíodo utiliza muchos *kennings* de un tipo más familiar, como «portador de su casa», por caracol; «sinhuesos», por pulpo; o «astuta», por hormiga.[12] Esquilo utiliza una gran cantidad de *kennings* en sus exuberantes expresiones de alegría. Los peces que devoran a los persas muertos son ἄναυδοι παῖδες τᾶς ἀμιάντου,

12. φερέοικος *Op.* 571, ἀνόστεος, *ib.* 524, ἴδρις *ib.* 778. Homero utiliza ʽὑγρη «lo húmedo», para denominar el mar y τραφερὴν τε καὶ ὑγρὴν, para mar y tierra. Estos casos parecen diferentes de los nombres enigmáticos que los cazadores aplicaban a diferentes animales para que las fieras no se enteraran de que estaban hablando de ellas (por ejemplo los árabes, «Señor Johan-ben-el-Johan», por el león. Véase Sinclair en *Op.* 524.

«hijos sin voz de lo impoluto» (*Los persas*, 577). No obstante, transige con la exigencia ática de claridad, añadiendo la interpretación después, una práctica que los poetas hesiódicos o los nórdicos primitivos en absoluto habrían considerado. Habla de «el perro alado de Zeus, águila sanguinaria» (*Prometeo* 1022); «el licor de la obrera que trabaja en las flores: la muy brillante miel...» (*Los persas* 612). Así, los barcos son «alas de lino de aspecto sombrío», pero inmediatamente se añade la palabra «navío». A veces la interpretación viene primero, y el *kenning* es un simple epíteto: «humareda, arremolinada hermana del fuego»; «una polvareda, el heraldo sin voz de un ejército». El «polvo» es en otra parte «un sediento hermano del barro»,[13] pero aquí, creo, la frase extravagante tiene un significado especial. Se ve a un heraldo que, por motivos dramáticos, se supone que llega directamente del campo de batalla sin cambiarse de ropa, y el lodo de la batalla se ha convertido en polvo sobre su ropa. Nuestra generación ha visto muchas llegadas de este tipo en las estaciones de Victoria o Waterloo. Los lectores han meditado mucho sobre διπλῇ μάστιγι τὴν Ἄρης φιλεῖ (*Agamenón* 643), aunque lo explica inmediatamente:

> de muchas casas han sido arrancados muchos guerreros por el doble látigo tan grato a Ares, calamidad de doble punta, yunta sangrienta.

Otro experimento atrevido parecería a primera vista destinado al fracaso, aunque Esquilo lo convierte en un indudable éxito. Es el intento de conseguir el necesario ambiente foráneo o exótico en las escenas donde los personajes son persas, egipcios o jónicos mediante el uso de un estilo exótico. Hablan griego, por supuesto; no cabe duda; pero por medio de palabras extrañas, exclamaciones raras e inusuales efectos de métrica Esquilo hace que su griego suene como un idioma foráneo. En *Los persas*, cuando los ancianos

13. *Los siete contra Tebas* 494; *Las suplicantes* 180; *Agamenón* 495.

persas conjuran al difunto rey Darío ante su tumba, el efecto resulta muy evidente (647-651) (657-680). El efecto, por supuesto, es acumulativo; hay extrañas exclamaciones, οἶ y ἠὲ, además de αἰαῖ; en lugar de la forma normal ἄνακτα Δαρεῖον usan θεῖον ἀνάκτορα Δαριᾶνα, donde Δαριὰν es simplemente una forma derivada del nombre Darío. Llega entonces la palabra βαλὴν o βαλλὴν, que se cree que es la palabra asiática que significa Dueño o Señor, y tal vez sea una representación de algunas formas semíticas como «Ba'alênu», esto es, «Ba'al» con el sufijo posesivo de la primera persona del plural, «Nuestro Ba'al», y después hay el hiato ἴθι, ἱκοῦ, muy extraño en la poesía griega.[14] Con este efecto, consigue crear extraños personajes orientales, que hablan en una extraña lengua oriental, tal y como se confirma con la línea βάσκε, πᾶτερ ἄκακε, Δαριάν, οἶ. Simplemente significa «¡Ven, oh padre no tocado por el mal, Darío, oh!». Sin embargo, la palabra equivalente a «ven» es homérica y rara; el término «no tocado por el mal» es tan extraño en griego como nos lo parece a nosotros; a Darío se lo llama «Dariân», y la exclamación al final es *oi*. Al final del mismo coro, llega la expresión «barcos que no son barcos», es decir, νᾶες ἄναες. En griego resulta bastante ininteligible, aunque como incluye una repetición, νᾶες ἄναες ἄναες, suena como un lamento inarticulado.

Hay una referencia a este carácter extranjero del lenguaje en un verso de *Las ranas* (1028):

> Yo al menos disfruté cuando oí sobre Darío muerto
> y el coro al punto, batiendo las manos, dijo «¡iavoí!».

En *Los persas*, este curioso experimento me parece extraordinariamente logrado y emocionante. En la obra previa de Esquilo, *Las*

14. Βαλλήν, ἀρχαῖος βαλλήν, ἴθι, ἱκοῦ. La palabra aparece en varios escolios y léxicos. Según Hesiquio de Alejandría y Sexto Empírico, es frigia; licia y hasta turia (?), según otros.

*suplicantes*, parece que lo hizo con menos habilidad o tacto, y con resultados problemáticos para nuestros manuscritos. Las suplicantes, egipcias desde luego pero de origen griego, son perseguidas por una horrible horda de esclavos negros de Egipto, dirigidos por un heraldo brutal. El efecto es en cierto modo onírico: la virgen perseguida por el violador, la chica blanca perseguida por algo negro y horrible, la mujer griega —o, podríamos decir, la mujer inglesa— perseguida por una criatura de idioma extranjero. En nuestros manuscritos, el heraldo habla en ocasiones en una jerga ininteligible. Podemos decir casi con total certeza que están corruptos, pero la razón de la corrupción probablemente es que Esquilo llevó su intento de barbarizar el diálogo hasta tal punto que los escribas no conseguían comprenderlo. En medio de toda la confusión, solo se pueden distinguir palabras que suenan como «sangre», «marcación», «decapitación», «fuerza», y «horror». Vale la pena destacar que los discursos de las Danaides durante la misma escena no muestran un grado de corrupción considerable (825-892).

Después de Esquilo, no se volvió a encontrar ese tipo de audacia. El mejor ejemplo que tenemos es un documento muy curioso, descubierto en Egipto en el año 1902, y que sin duda se basa en una imitación de Esquilo. En el ditirambo llamado *Persas*, del poeta Timoteo, un famoso o célebre representante de la «Nueva Música» que tanto perturbó el final del siglo v, no solo tenemos un lenguaje extremadamente ditirámbico: tenemos una verdadera imitación de un persa suplicando clemencia en tono cómico y chapurreando un griego agramatical.[15] El efecto me parece horrible. Es un ejem-

15. Timoteo, *Persas*, 161 y sigs. El persa no sabe hablar bien griego, Ἰάονα γλῶσσαν ἐξιννεύων. Ἐγώ μοί σοι, κῶς καὶ τί πρᾶγμα; αὖτις οὖδαμ' ἔλθω [...] οὐκέτι μάχεσ' αὖτις ἐνθάδ' ἔρχω. Timoteo usa *kennings* en el mismo estilo sumamente barroco: στόματος δ'ἐξάλλοντο μαρμαροφεγγεῖς παῖδες συγκρουόμενοι, es decir, los dientes del hombre. Parece que el frigio del *Orestes* de Eurípides muestra señales de los inicios del estilo de Timoteo.

plo del tipo de arte que Platón denuncia particularmente, el arte que no distingue entre lo bueno y lo malo, entre lo apropiado y lo inapropiado, y cuyo único objetivo es causar efectos, porque sí, cualquiera y de todo tipo.

Hay otro experimento semejante al anterior, pero menos audaz: la presentación en la escena trágica de las personas comunes o incultas. Shakespeare se enfrenta a esta dificultad insertando las escenas cómicas o prosaicas entre las poéticas o majestuosas, aunque incluso él rara vez o nunca mezcla ambos estilos. En este sentido, la tragedia griega era más como Racine que como Shakespeare, y nunca admitió escenas cómicas en una tragedia. Sin embargo, Esquilo crea un personaje patético y semicómico, la vieja nodriza de Orestes en *Las coéforas*, que llega echa un mar de lágrimas tras recibir la noticia de la muerte de Orestes, y habla en un lenguaje ligeramente agramatical sobre las molestias que le causó él en su niñez (734-765). Este efecto particular no se repite en ningún otro ejemplo de la tragedia griega. En la *Antígona*, de hecho, Sófocles crea una escena conmovedora a partir de la psicología del soldado raso al que han enviado a vigilar el cadáver de Polinices. Este se muestra aterrado por la furia de Creonte cuando se revela que alguien ha realizado los ritos funerarios sobre el cadáver mientras él no miraba, y después se lo muestra complacido y feliz cuando descubre a la culpable y puede ofrecer a Antígona al verdugo para que ocupe su lugar; pero el hombre habla con un estilo trágico, y su descripción de la tormenta de arena es particularmente bella. Se nos cuenta que en el *Teseo* de Eurípides había una escena en la que un esclavo que no sabía leer describía las marcas de la vela de un barco que había visto desde la cima de una colina: son las letras ΘΗΣΕΥΣ. En *Orestes* hay una escena dolorosa en la que un esclavo frigio aterrado implora piedad al héroe medio loco, que juega con él como un gato con un ratón. El frigio, por moralmente despreciable que sea, usa una lengua bastante correcta y gramatical. Tan solo Esquilo, que sigue experimentando y creando, no se deja lle-

var por esta severidad ática. Es el único que hace que, una vez que la locura ya se ha adueñado de Orestes, muestre señales de ello con frases sin acabar y un estilo oscuro, así como por el salvaje esplendor de su elocuencia (*Las coéforas* 269-298, 973-1043); tan solo él representa a un hombre tan sobrepasado por la emoción como para hablar de forma inconexa y agramatical, como el heraldo de *Agamenón* (551-582).

En sus conferencias sobre literatura comparada, el profesor Baldensperger ha hecho una iluminadora observación sobre la diferencia entre el estilo romántico y el clásico. El romántico es el primero y el más natural: es la expresión sin pulir, sin contención del impulso poético. El clasicismo es una especie de reforma puritana, que rechaza lo que es falso o poco razonable, y que procura controlar lo que tiende a desbordarse. Impone una ley de *sophrosine* sobre el caos de la expresión emocional o fantasiosa. Su inmenso valor para el arte puede calcularse no solo comparando *La Ilíada* con las amorfas exageraciones de la épica hindú, o con la vaguedad de las leyendas irlandesas, sino todavía más, quizá, tratando de advertir los innumerables casos en los que había abundante materia prima para la poesía, en sus aspectos de narración, imaginación y emoción, pero, por falta de firmeza y autocontrol artísticos, no se obtuvo un poema como resultado. Con todo, no cabe duda de que el clasicismo a veces paga un precio muy alto por el cosmos que crea. En muchos sentidos, Esquilo, el creador de la tragedia clásica, era todavía un romántico.

Hay otro aspecto en el que Esquilo produce la impresión de ser un romántico. Es un aspecto técnico relacionado con su empleo de metros líricos. Circula una curiosa herejía, que siempre consigue convencer a algunos estudiosos de las sucesivas generaciones, según la cual Esquilo no es el auténtico autor del *Prometeo* ni, tal vez, de *Las suplicantes*. Uno de los argumentos en que se apoya esta teoría es el tratamiento libre y casi voluptuoso de los metros jónicos que encontramos en Esquilo. Se sostiene que ese tratamiento es

suave, sofisticado y posterior a la época de Eurípides; en consecuencia, no pudo existir en la temprana y severa época de la tragedia ática. Sabemos lo sensibles que los griegos eran a las repercusiones morales y psicológicas de la música; Platón y otros autores se muestran muy críticos con el carácter poco varonil y decadente de la música jónica comparada con la dórica o incluso la frigia. El verso anacreóntico es el ejemplo obvio; y sabemos que una forma libre del metro jónico era muy común en los poemas de amor en el período alejandrino e incluso en la época romana.

El pie jónico está formado por cuatro sílabas, dos cortas seguidas de dos largas. Se escribe de forma regular, como en Horacio:

*Miserarum'st / neque amori / dare ludum / neque dulci /*

o en

ἔμε δείλαν, ἔμε παίσαν κακοτάτων πεδέχοισαν[16]

o con variaciones como la anáclasis, síncope o similares; por ejemplo, el anacreóntico:

σὺ δὲ μ', ὦ μάκαιρα Δίρκα, στεφανηφόρους ἀπωθῇ
θιάσους ἔχουσαν ἔχουσαν ἔν σοι. τί μ'ἀναίνῃ; τί με φεύγεις;[17]

Ahora bien, el error que a mi juicio cometen estos críticos es el de suponer que todo se limita a la pérdida gradual de rigidez en la música y en la métrica de la que hablan Platón y Aristófanes. Claramente no es así. Anacreonte escribía en metros jónicos en Atenas, en la corte de Pisístrato, antes de que nacieran los dramaturgos áticos. El movimiento representado por Platón y en menor medida por Aristófanes formó parte de la reforma ática: una moderación de la exuberancia jónica, una insistencia en la severidad,

16. Alceo A, 10 Lobel.
17. Eurípides, *Las bacantes* 530 y sigs.

disciplina y lo que cabría llamar el lado dórico de la vida. Esquilo escribía antes de que ese movimiento empezara, y naturalmente escribió bajo la influencia de sus predecesores, especialmente la de Frínico. Totalmente superado como dramaturgo por Esquilo y sus sucesores, Frínico gozaba del favor de la época de Aristófanes por una cosa: la dulzura de sus antiguas canciones jónicas. En un pasaje muy conocido, se describe a los ancianos, que en su juventud habían luchado en Maratón, dirigiéndose a sus ocupaciones al amanecer tarareando las viejas canciones de Frínico; y vemos que, en su mayor parte, se trata de canciones jónicas (*Avispas*, 281-315).

> Lámparas en sus manos, una antigua música en sus labios
> salvaje miel y el Este y la belleza.[18]

Por supuesto, nada tiene de extraño que Esquilo, siempre que sus temas trataban de Jonia o el Oriente griego, como en *Los persas* y en *Las suplicantes*, empleara los metros jónicos con el mismo estilo delicado y dulce que había aprendido de Frínico e, incluso, de Anacreonte. Creo que también resulta natural que cuando las hijas del Océano, con todas sus asociaciones homéricas, acuden a llorar con Prometeo en su roca del Lejano Oriente, también lleguen por el aire con la misma agradable música jónica en sus alas. También en eso Esquilo es romántico; todavía no lo constriñen las reglas clásicas.[19]

18. *Avispas*, 220
μινυρίζοντες μέλη
ἀρχαιομελισιδωνοφρυνιχήρατα.

19. Sospecho, no obstante, que debería considerarse que muchas de las composiciones líricas de Sófocles también están basadas en un pie jónico de cuatro sílabas (∪∪ — — o — ∪ — ∪ o — — ∪ ∪), tratado con gran libertad como en las canciones amorosas asiáticas tardías: p. ej. *O.C.* 1044 y sigs., *El.* 823 y sigs., y especialmente *O.C.* 510-534 y *O.C.* 176-181 = 192-19 6. Cf. *Aten.* pág. 697c. y Powell, *Collect. Alejandrina*, pág. 184. Por supuesto, Sófocles tenía muchas características jónicas.

## 3
## ESQUILO COMO POETA DE IDEAS: LAS OBRAS MÍSTICAS, *PROMETEO* Y *LAS SUPLICANTES*

Ya hemos comentado que Esquilo, como Eurípides, es un poeta de ideas, es decir, uno de los que en gran medida hallan inspiración en sus opiniones o especulaciones filosóficas. En efecto, es en gran parte gracias a este interés apasionado en los problemas del mundo o de la vida humana como es capaz de lograr lo que antes hemos llamado la creación de la tragedia. En cada uno de los mitos o leyendas que trata ve un conflicto, y ahonda en cada uno de esos conflictos hasta convertirlos en problemas eternos de la vida.

Aristófanes lo escoge como la antítesis de Eurípides, no porque este sea un poeta filósofo y Esquilo un poeta puro, indiferente a la filosofía, sino porque Esquilo representa una perspectiva filosófica marcadamente opuesta a la de su sucesor. El abismo que se abre entre ambos, como Wilamowitz dijo con acierto, es el auge y caída del movimiento sofista: ese gran movimiento intelectual que emancipó a Atenas de la prisión de la convención y la tradición primitivas para, según Platón, dejarla momentáneamente sin convicciones ni dioses ni fe, y, sin embargo, como demostró la historia, lista para crear las sublimes e inmortales filosofías del siglo IV. Nuestro juicio, favorable o desfavorable, de la obra de los grandes sofistas dependerá de nuestra postura general ante el mundo. La cuestión está sintetizada satíricamente en la disputa clásica de *Las ranas* (954-961):

EURÍPIDES

Y luego, a esos [señalando a los espectadores] les enseñé a charlar...

ESQUILO

También yo lo afirmo.
Pero deberías haber reventado antes, por la mitad, antes de enseñárselo.

EURÍPIDES

... y la aplicación de reglas sutiles y el escuadrado de los versos,
a pensar, ver, comprender, retorcer, amar, maquinar,
conjeturar maldades, mirarlo todo con aprensión...

ESQUILO

También yo lo afirmo.

EURÍPIDES

... introduciendo temas familiares, los que tratamos y van con nosotros,
en los cuales yo podía ser criticado; pues los espectadores, siendo conocedores,
podían criticar mi arte [...]

Dioniso, en calidad de juez, reconoce la verdad de esa afirmación cuestionable. Eurípides enseñó a la gente a hacer esas cosas (990-993):

Mientras que antes como estúpidos
boquiabiertos, enmadrados
se sentaban Melítidas.

Hasta aquí, se tendría la impresión de que Esquilo es un manso conservador religioso; pero esta expresión, aunque en cierto sentido sea adecuada, es engañosa. Si hay que llamar a Esquilo «conservador», no debemos olvidar que en una democracia republicana

sumamente intelectual un conservador es un republicano, un demócrata y un intelectual. Probablemente podamos considerar a Esquilo un representante de la generación que se alegró de la expulsión de los tiranos, se regocijó por el establecimiento de la democracia ateniense y el nuevo acceso a la «sabiduría» y la ilustración que esta trajo consigo, y permitió a los «hombres libres» de Maratón que rechazaran a los «esclavos» del terrible rey. Debió de sentir el mismo entusiasmo que Heródoto por ἰσονομίη e ἰσηγορίη, «leyes iguales» y «libertad de palabra». En *Los persas* (243) hace una orgullosa defensa de los griegos libres y cumplidores de la ley, como la que más tarde expresará Heródoto con mayor extensión y color espartano.[1] Jerjes pregunta a Demarato, el exiliado espartano, cómo es posible que los espartanos resistan frente a su ejército, muy superior: «Si estuvieran, siguiendo nuestra pauta, a las órdenes de una sola persona, podría ser que, por temor a su amo, hicieran gala de un valor superior incluso a su naturaleza, y que, pese a estar en inferioridad numérica, se viesen obligados, a latigazos, a dirigirse contra un enemigo superior en efectivos; en cambio, si son presa del libertinaje, no podrán hacer ni lo uno ni lo otro». Demarato responde: «Pese a que son libres, no son libres del todo, ya que rige sus destinos un supremo dueño, la ley, a la que, en su fuero interno, temen mucho más, incluso, de lo que tus súbditos te temen a ti. De hecho, cumplen todos sus mandatos, y siempre manda lo mismo: no les permite huir del campo de batalla ante ningún contingente enemigo, sino que deben permanecer en sus puestos para vencer o morir».

Tenemos dos datos aislados, si pueden considerarse así, acerca de la postura de Esquilo ante la política contemporánea. En *Las euménides* glorifica el tribunal del Areópago aduciendo que no existe otro igual en ningún otro país, desde el reino de Pélope hasta Escitia, «insobornable, augusto, protector del país y siempre en vela por los que duermen» (*Las euménides* 702 y sigs.). La obra fue

1. VII 103-104.

escrita en el año 458 a.C., poco después de que Efialtes y Pericles hubieran reducido considerablemente los poderes del Areópago y limitado su jurisdicción a los casos de homicidio. Por tanto, se podría pensar que Esquilo escribe como un aristócrata que glorifica la gran institución que el partido democrático había atacado con dureza. Por otra parte, dice expresamente que el Areópago fue fundado para juzgar un caso de homicidio, nos lo muestra ejerciendo esa competencia y no hace ninguna insinuación de que deba tener poderes más amplios. Así, es posible que esté apoyando a Pericles, al mostrar lo importante que es el tribunal del Areópago incluso cuando se halla limitado a su función original. Teniendo en cuenta que la tradición predominante en la poesía griega más elevada, como en la buena poesía de casi todas partes, evitaba todas las cosas de la vida contemporánea, por considerarlas irrelevantes y perturbadoras, no veo ninguna razón para afirmar que en *Las euménides* haya la menor alusión política. A lo sumo, cabe sospechar que el profundo anhelo de paz y concordia expresado en los fragmentos líricos de la última parte de la obra y en algunos parlamentos de Atenea es el resultado de las emociones que despertaban los conflictos de la época.[2] Eso es algo muy distinto a la alusión política.

El otro pasaje no es nada más que la suposición de Aristófanes sobre la posición que Esquilo probablemente habría tomado, o en la que se lo podía representar efectivamente, en contraste con Eurípides, si los dos hubieran estado vivos en el año 406 a.C. Cuando se pregunta a los dos poetas qué debe hacerse con Alcibíades, Eurípides responde (1426-1429):

> Yo odio a un ciudadano que es lento para ir en auxilio de su patria, pero es veloz para causarle grandes daños y lleno de recursos para sí, pero sin ellos para la ciudad.

2. 976 y sigs., 858 y sigs.

Esquilo, en cambio, dice (1431-1433):

> No hay que criar en la ciudad al cachorro de un león; pero si uno se cría, hay que adaptarse a sus costumbres.

Es decir, Eurípides es contrario al político sin principios; Esquilo es partidario de apoyar al hombre de genio, aunque resulte problemático. Las dos opiniones son opuestas, y posiblemente características de ambos poetas; pero no debe olvidarse que no son más que suposiciones sobre lo que podrían haber dicho y que Esquilo murió antes de que se tuviera noticia de Alcibíades.

A continuación, a los dos se les pregunta en términos generales qué medidas recomiendan para salvar el país. Eurípides responde:

> Donde predomine la desconfianza, haz reinar la confianza,
> y donde reine la confianza, desconfía; y todo estará bien.

Enseguida explica más claramente que se debe expulsar a los demócratas radicales a los que se ha confiado el poder de instaurar un gobierno moderado más ilustrado. Esquilo plantea un par de preguntas: «ESQUILO: Dime primero de quién ha de servirse la ciudad. ¿De los hombres honestos? BACO: No, los odia a muerte. ESQUILO: ¿Y le gustan los malvados? BACO: No, pero tiene que aceptarlos a la fuerza. ESQUILO: De modo que no hay ayuda alguna por esa parte. La única esperanza es luchar contra el Demonio».

> Se salvarán cuando crean que la tierra de sus enemigos es suya, y la suya de sus enemigos; y que sus naves son sus riquezas, y sus riquezas su ruina (1450-1465).

No hay en ello ninguna diferencia de partido político. Podemos estar bastante seguros de que unos demócratas como Cleón, Hipérbolo y Cleofón le habrían resultado a Esquilo tan desagrada-

bles como a Eurípides y al propio Aristófanes, y prácticamente al resto de nuestras autoridades. No obstante, no deja de haber algo ingenioso y persuasivo en la sugerencia de que, mientras Eurípides presta gran atención a los problemas morales e intelectuales del gobierno y desea que los hombres en el poder sean más ἀγαθοί, o χαρίεντες, o incluso δίκαιοι, el viejo «luchador de Maratón» es más propenso a perder la paciencia con todos los políticos y a decir algo así como: «Nadie conseguirá impedir que esos granujas luchen por un puesto y por el poder, pero al menos podemos ir a combatir a los espartanos».

Si Aristófanes hace que Esquilo se concentre más en la guerra, desde luego eso no significa que lo tenga por el patrón del Partido de la Guerra. Si lo hubiera sido, Aristófanes nunca habría tenido una buena palabra para él. Solo significa que había luchado en Maratón, y los «Hombres de Maratón» eran considerados los viejos y recios luchadores que no se dejaban intimidar por nada. De modo similar, su obra *Los siete contra Tebas* fue descrita por Gorgias como un drama «lleno de Ares»,[3] y su epitafio, escrito por él mismo, no menciona en absoluto su poesía y se centra en su calidad como soldado; dice así: «de su eximio valor hablarán Maratón y su bosque y el cabelludo medo, que le conocen bien». No hay duda de que fue un buen soldado.

Sin embargo, como otros muchos buenos soldados, odiaba la guerra y abogaba por la paz casi con tanta vehemencia como Eurípides. Atenea, ciertamente, al ser una diosa de la guerra, tiene que decir a los atenienses que, con la sola condición de que dejen de luchar entre ellos, puede prometerles una gran cantidad de lides gloriosas en el extranjero.[4] Pero *Los siete* ofrece un cuadro asombroso de lo que la guerra significa para las mujeres, su crueldad, su

3. Citado en *Las ranas* 1021: δρᾶμα ποιήσας Ἄρεως μεστόν. Ποῖον; τοὺς ἑπτ᾽ ἐπὶ Θήβας. Cf. Plutarco, *Quaest. Symp.*, pág. 715e.

4. *Las euménides*, 864-866.

insensatez, su blasfemia contra Dios.[5] Y en *Las suplicantes* no solo el rey habla de la guerra, en la forma que sea, como un mal que hay que evitar casi a cualquier precio, sino que las Danaides, en su plegaria, nos sorprenden un poco al pedir que Argos observe su propia constitución y conceda tratados de arbitraje a potencias extranjeras.[6]

En lo que respecta a la enseñanza y la actitud general, creo que la verdadera antítesis de Esquilo no era Eurípides, sino los intelectuales y sofistas de una época bastante tardía, la clase de jóvenes sofistas a los que Platón y, ciertamente, Eurípides mismo se oponen con tanta vehemencia. Donde los vemos de forma más vívida es en el *Gorgias* de Platón. La evolución que encontramos en este caso es la misma que se ha repetido en épocas de gran actividad intelectual. Las mentes vigorosas empiezan a cuestionar la convención en la que han crecido y que les ha quedado pequeña. Primero rechazan los elementos que les parecen moralmente repulsivos, luego las partes que son a todas luces increíbles; tratan de rechazar la cascarilla y conservar el núcleo, y por un tiempo alcanzan un nivel moral e intelectual mucho más elevado que el de las generaciones anteriores o el de las personas más tardas de su propio tiempo. Luego, al parecer, algo puede salir mal. Tal vez un cínico diga —y será difícil refutarlo— que el elemento de la razón en el hombre es una cosa tan débil que no puede resistir con éxito más que cuando se sostiene en el rígido arnés de la convención. En cualquier caso, siempre puede aparecer una generación ulterior que lleve la duda y el escepticismo mucho más lejos y a la que le parezca que el núcleo consiste tan solo en múltiples capas de cascarilla, como el corazón de Jorge IV no consistía, según Thackeray, más que en una serie de chalecos. Primero llega la inspiración y la exultación de romper barre-

5. Véase, especialmente, 321-368.

6. 437-454; 701 y sigs.: «Que a pueblos extraños, antes que armar a Ares, satisfacciones justas les ofrezcan que acuerdos faciliten sin producirse daños».

ras falsas; al final, la mera debilidad de no tener más barreras que romper ni otro talento que el de romperlas. Es algo así como la transición de Tostói a Artisbashev, de Goethe a Wedekind, de John Stuart Mill a... en fin, al lector se le ocurrirá alguno de los muchos nombres contemporáneos. Esquilo tenía un gran interés por los problemas fundamentales del mundo. Advirtió la total insuficiencia e indignidad de buena parte de la religión tradicional griega, pero se tomaba muy en serio el resto. Eurípides, como muchos otros de su generación, fue mucho más lejos; los cachorros de león de la época de Platón llegaron al límite final.

Uno casi siente vergüenza al hablar sobre las ideas religiosas de Esquilo, habida cuenta de lo mucho que se ha escrito sobre la cuestión y lo poco que ha resistido la prueba del tiempo. No obstante, no podemos dejarlas de lado. Es digno de nota, en primer lugar, que en Esquilo hay muy poco del olimpianismo homérico habitual, y casi nada de la mitología olímpica tradicional. Homero, desde luego, la utilizaba con mucha libertad. Sófocles, en *Electra*, hace que su heroína defienda la memoria de su padre por medio de un relato meramente mitológico según el cual su padre mató una cierva consagrada a Ártemis. En *Las troyanas* (914 y sigs.), Eurípides presenta a Helena hablando sobre mitología; pero está mintiendo, lo cual constituye una diferencia esencial. Esquilo apenas si emplea este material. No podía utilizarse con total seriedad, y él siempre era serio. Aunque resulta difícil evaluar esta cuestión en términos generales, puede decirse que, por una parte, acepta la reforma moral implícita en el olimpianismo, es decir, la sustitución de los seres humanos, capaces de amar a los hombres y entender sus ideas más excelsas, por las fuerzas ciegas y monstruosas de la religión prehelénica o, como la llama Heródoto, «pelásgica»; pero, por otra, casi no utiliza en absoluto la elaborada mitología sobre los dioses olímpicos que Homero y otros muchos poetas hasta la época alejandrina habían utilizado como una cantera riquísima para la diversión y el ornamento poéticos.

La religión verdaderamente operativa de Grecia y de todo el mundo mediterráneo a lo largo de la Antigüedad se basaba, como sir James Frazer ha demostrado abundantemente, en las estaciones y la provisión de comida, y esto es especialmente cierto en el caso de la tragedia, que relataba los «sufrimientos» o «experiencias» (πάθη) de Dioniso o alguna otra forma del espíritu de la Vegetación. Eso lleva a los escritores del siglo v a ver la vida según lo que en otro lugar he llamado «el patrón trágico»: la vida lleva a la muerte, el orgullo a la caída, o el pecado a la pena. La secuencia es a veces una secuencia moral de transgresión y castigo; otras es una mera secuencia física que, si llega a explicarse en términos teológicos, puede atribuirse aproximadamente a la supuesta envidia de Dios.

Esquilo se ocupa constantemente del problema, y en un pasaje importante del *Agamenón* insiste explícitamente en negar esa supuesta envidia de Dios y en moralizar todo el proceso.[7]

> Hay acuñada una vieja sentencia dicha entre los hombres desde los tiempos más antiguos: «Cuando la prosperidad de un ser humano llega a ser grande, engendra hijos, no muere sin ellos, y de esa buena fortuna le brota a la estirpe insaciable miseria».
>
> Pero, aparte de lo que otros digan, yo tengo mi opinión personal: la acción impía engendra después otras muchas que son semejantes a su propia casta, pues el destino de aquellas casas que se ajustan a la justicia es el de tener hijos honrados.
>
> Mientras que una soberbia antigua suele engendrar una nueva soberbia más pronto o más tarde en los hombres malvados, cuando llega la hora fija del parto y una deidad contra la que no es posible combate ni guerra, la sacrílega temeridad de la ceguera, luctuosa para los mortales, semejante a sus padres.
>
> Pero Justicia resplandece en las moradas manchadas de humo y

7. *Ag.* 750 y sigs. La misma opinión se expresa en algunos profetas hebreos: p. ej. Ezequiel XVIII; Jeremías XXXI 29-30.

> honra al varón que tiene mesura; en cambio abandona, volviendo los ojos, las mansiones adornadas de otro con manos manchadas, y pasa adelante hacia las piadosas, sin sentir respeto por el poder de la riqueza, destacado por la alabanza, y lo conduce todo a su fin.

Sería fácil citar muchos otros pasajes para ilustrar esta eterna preocupación de la tragedia griega, y especialmente de la tragedia de Esquilo, con la idea del Juicio, Δίκη. Siempre está relacionada con Μοῖρα, la parte que corresponde a un hombre: su porción de la tierra de la tribu, de la cosecha, del botín de la batalla, del honor y de todas las alegrías y penas de la vida. Todos los hombres, y todos los seres vivos, tienen una *Moira*; exigimos más que nuestra *Moira*, y cometemos *hybris*; luego *Dike* nos recuerda cuál es la parte que nos corresponde. Tratamos de escapar a nuestra *Moira*, pero esta siempre nos alcanza. Otras personas invaden constantemente nuestra *Moira* e intentan robarnos cosas: están cometiendo *hybris*, y *Dike* los alcanzará. Es una simple cuestión de Tiempo, Χρόνος, y, por decirlo así, de Madurez. El tiempo, cuando está maduro, trae la Justicia; el Tiempo hace valer la *Moira*. Y de nada sirve esperar nada antes de la plenitud del Tiempo.

Hay, no obstante, una idea, derivada directamente de los cultos del Año, que Esquilo eleva a la posición de la mayor importancia. Me refiero a la idea del «Tercer Salvador», o, más exactamente, del Salvador que llega el Tercero. Podemos tomar el ciclo de los años o las estaciones en conjuntos de dos o de tres. Tomado en conjuntos de dos, es continuo: Osiris, el dios del trigo; Dioniso, el dios de la vid; Atis, el pino; y Lino, pero a todos ellos los matan, despedazan, aplastan o cortan sus respectivos enemigos. Son llorados en lamentaciones públicas. Luego pueden renacer o ser redescubiertos en el próximo año, se los saluda con alegría y se los vuelve a matar. El enemigo por lo común es el invierno, o el sol abrasador, según el clima, pero también puede ser simplemente el segador con la hoz. No hay lugar en esta secuencia para un «Tercer Salvador».

Si dividimos el ciclo en conjuntos de tres, sin embargo, tenemos primero el dios del Año o rey existente, la vida floreciente del mundo. Luego llega el enemigo —el frío, la sequía o el segador— que lo mata, y deja el mundo muerto y a la humanidad sin esperanza. Es el segundo. Después, en la nueva primavera, llega el tercero de la serie, la nueva vida de los rebaños y los campos, el Salvador, que rescata al mundo de la muerte.

El uso más notable de esta concepción en Esquilo está en la *Orestea*, donde la interpreta por medio del personaje de Zeus: Zeus recibía el epíteto habitual de «Salvador» y «Tercer Salvador», y antes de las funciones se le dedicaba la tercera o suprema libación. Esquilo afirma con todas las palabras que Zeus es el Tercer Rey del Universo. Primero hubo uno innominado —probablemente Urano— que era todo belicosidad y fuerza bruta; después, un segundo, su enemigo, que lo derrocó y lo condenó al olvido; luego este encontró, a su vez, a su «tercer derrocador», τριακτήρ —una metáfora sacada de los tres asaltos de un combate de lucha— y desapareció. Este «tercer derrocador» es Zeus, y no es como los otros. Mientras que estos solo podían golpear o ser golpeados, Zeus tenía la capacidad de pensar. Por tanto, podía aprender a través del sufrimiento, o de la experiencia, y de ese modo pudo salvar el mundo.

Esta concepción del Salvador era una levadura peligrosa que fermentaba en la ortodoxia del pensamiento antiguo. Mientras el Salvador sea meramente agrícola o estacional no hay ninguna dificultad moral. Solo existe la angustia en el momento en que el viejo dios muere y se teme que el nuevo dios, por algún error, no llegue a nacer y se pierdan todas las cosechas. No hay ninguna condena del gobierno moral del mundo. Sin embargo, en los desarrollos ulteriores del pensamiento griego, como es bien sabido, las religiones basadas en la figura de un Salvador prosperaron con un enorme vigor, y la razón de su éxito radicaba precisamente en que, sin un Salvador, el gobierno del mundo parecía malo y el des-

tino de la humanidad intolerable. De ahí el extendido culto de Asclepio, el Sanador divino; de Mitras el Redentor, de Serapis el Salvador, de los muchos «Libertadores» del hermetismo y el gnosticismo. Resulta revelador que Zeus Soter, tan prominente en el siglo v, tienda a ser olvidado en esa época posterior. ¿Cómo podía Zeus ser el Salvador? ¿De quién podía querer el Hombre un Salvador si no era del terrible Gobernante del mundo? Como seguramente se recordará, en algunas de las formas más importantes del gnosticismo, combinadas con el cristianismo, Jesús salvaba a la humanidad del gobierno injusto de Dios Padre, que era identificado con el Malvado. Por eso Jesús fue condenado a sufrir. En otras formas, los *Archontes* o Gobernantes, que habitan o forman los Siete Planetas, son los opresores de la humanidad; el Redentor, sea quien sea, acabará escapando a su poder y elevándose por encima de ellos.

Como la mayoría de las ideas religiosas, estas concepciones son probablemente mucho más antiguas que su primera aparición explícita en la literatura. Las principales ideas religiosas del hombre son muy pocas en número, la mayoría de ellas procede de tiempos muy remotos y casi nunca son originales. Solía afirmarse con confianza, por ejemplo, que la astrología hizo su primera aparición en Grecia cuando Beroso, el babilonio, estableció su escuela en Cos sobre el año 270 a. C. Sin embargo, tanto Esquilo como Eurípides hablan del «poder de una estrella» y Esquilo califica a los planetas de «brillantes potentados o gobernantes».[8] Es evidente que la creencia en la influencia de las estrellas era corriente mucho antes de Beroso. Ocurre algo muy parecido con las religiones salvíficas.

Hemos observado que al aceptar la realidad del modelo trágico, en el que todos los seres vivos crecen y luego decaen y mueren, Esquilo, en el *Agamenón*, lo presenta con vehemencia como un orden moral. Se niega a creer que la dicha o la riqueza, por sí mis-

8. ἀστρῶν βέλος *Hipólito* 530, *Agamenón* 365; λαμπροὺς δυνάστας *Agamenón* 6.

mas, lleven a la caída; la riqueza puede ser inocente, y en tal caso no provoca ningún Castigo. Lo que lleva a la destrucción es la riqueza combinada con la injusticia o la inmoralidad. La emoción con la que hace esta afirmación es una señal de que Esquilo está completamente convencido. Demuestra cuánto le gustaría creer que los caminos de la Fortuna están en estricta correspondencia con la moral, que en la vida real nunca se ve al justo abandonado ni a su descendencia mendigando el pan. No sentiría la necesidad de declarar su creencia con tanta vehemencia si no comprendiera la dificultad de creer en ella, de modo que no existe una contradicción profunda cuando en el *Prometeo* acusa con severidad al mundo y a su injusto gobernante.

Es incontrovertible que, en las regiones en las que la conciencia o los instintos sociales del hombre no tienen el control, el funcionamiento normal del mundo es inmoral. Es, por lo que puede verse, totalmente indiferente a la justicia. Nuestros antepasados intentaban creer en unos suplicios que distinguirían al inocente del culpable; pero la experiencia parece mostrar que el sol brilla igualmente sobre el justo y el injusto; el fuego los quema, el agua los ahoga, el arsénico los envenena con absoluta imparcialidad. Es más, si se empieza a criticar según el punto de vista humano el orden moral implícito en un mundo en el que ninguna criatura puede vivir como no sea infligiendo diariamente dolor y muerte a otros, es muy fácil llegar a la conclusión de que el mundo es decididamente malvado. En efecto, la mayoría de las religiones condenan este mundo temporal, pero consideran que su maldad es superada por la supuesta bondad infinita de otro mundo: son muy pocas las que acusan al Gobernante del Mundo por su tiranía presente. No obstante, no otro es el tema del *Prometeo*. Se nos muestra el lamentable estado de la humanidad. Zeus ha ocultado los medios de la vida al hombre,[9] del mismo modo que ha ocultado el fuego. Ha soltado incontables

9. κρύψαντες γὰρ ἔχουσι θεοὶ βίον ἀνθρώποισιν Hes. *Op*. 42.

males alados, que colman el aire y el mar; es imposible evitarlos. La vida es dura y siempre está bajo la sombra de la muerte. Y, después de todo, por la razón que sea, de vez en cuando Zeus ha acariciado la idea de aniquilar al hombre, por considerarlo un animal nocivo e infeliz. Eso es lo que pretendía conseguir cuando propició la guerra de Troya y lo que se disponía a hacer cuando Prometeo lo detuvo.

Así, Esquilo llega a la concepción de un tirano supremo, enemigo del hombre, que gobierna el mundo, y de un defensor de la humanidad que se alza ante él. Ya nos hemos referido a la escena de su crucifixión en la roca. El defensor es totalmente inferior en fuerza a Zeus; los dioses también están del lado de Zeus, excepto la Vieja Dinastía que desde hace tiempo ha sido arrojada a la desolación. El único aliado de Prometeo es el propio Hombre, la criatura efímera, totalmente desvalida, semejante a un sueño, incapaz de ofrecer más ayuda que su afecto y συμπαθεία. Las verdaderas fuentes de fuerza con que cuenta Prometeo son su inmortalidad y su voluntad indomable. Zeus puede encadenarlo y torturarlo; no puede hacerlo morir ni quebrar su resolución.

Συμπαθεία es una palabra más fuerte que nuestra «simpatía», así como su equivalente latino *compassio* es más fuerte que nuestra «compasión». Significa «compartir el sufrimiento» o «sufrir juntos». Una de las doctrinas estoicas más sublimes era la συμπαθεία τῶν ὅλων, la concepción de que toda alegría o dolor sentidos por un alma individual vibra a través del universo, de modo que con cada gran mártir o Salvador sufren todos los seres vivos. Esta idea encuentra tal vez su primera expresión en una de las canciones de las Oceánides en el *Prometeo*: sufren con él, el mundo entero sufre, y a los hombres más fieros y salvajes les duele el corazón por su causa (399-436).

CORO

Resuena ya la tierra entera llena de gemidos y [...] gimen por el magnífico honor tuyo y el de tus parientes que tanto prestigio gozó anti-

> guamente. Y cuantos mortales habitan el suelo vecino de la sacra Asia sufren con los lastimeros sufrimientos tuyos.
>
> Y las vírgenes que habitan la tierra de Cólquide, intrépidas en el combate, y las hordas de Escitia que ocupan la más remota región de la tierra en torno del lago Meótide.
>
> Y la flor belicosa de Arabia, y los que habitan cerca del Cáucaso una ciudad sobre altura escarpada, devastador ejército que ruge atacando con agudas lanzas.
>
> [...]
>
> Gime al romper la ola marina, gime el fondo del mar, muge debajo el hondón del reino de Hades, y las fuentes fluviales de puras corrientes gimen un dolor que inspira piedad.

Las Oceánides lloran por él; lo aman; pero ¿por qué, por qué tuvo la locura de defender una cosa tan endeble, tan transitoria como la humanidad y esperar que fuera su aliada contra el omnipotente? Por su parte, siempre han sido piadosas y obedientes a Zeus en su tranquila morada junto a la corriente de Océano (526 y sigs.):

> Pues es dulce cosa vivir larga vida abrigando animosa esperanza, fortaleciendo nuestro corazón de radiante alegría.
>
> Pero yo me estremezco de verte desgarrado por mil sufrimientos [...], porque, sin temblar ante Zeus, por propia voluntad, Prometeo, colmas a los mortales de excesivos honores.
>
> ¡Vamos, di, amigo!, ¿de qué modo puede ser agradecido el favor que has hecho? Dímelo: ¿dónde podría haber para ti algún socorro? ¿Es posible una ayuda de seres efímeros? ¡No te fijaste en la endeblez carente de fuerza, semejante a un sueño, a que está encadenada la ciega raza de los humanos! ¡Nunca la voluntad de los mortales violará el plan armonioso de Zeus!

Antes hemos visto la hostilidad de Zeus contra la humanidad, y la crucifixión del Amigo del hombre. Aquí tenemos la *sympatheia* o el sufrimiento que toda la creación comparte con Prometeo, y el total desvalimiento del hombre y su defensor contra el Dios tirano.

Esa es la situación en el *Prometheus Desmotes*: ese es el conflicto. A primera vista parece irresoluble, y, antes de considerar la solución propuesta por Esquilo, será interesante que nos fijemos un momento en algunas otras soluciones que se han propuesto en las grandes tradiciones literarias del mundo.

Creo que no puede haber dudas de que el sentido moral del hombre civilizado, o de cualquier cosa que reclame el halagador título de *Homo sapiens* en cualquier estadio de desarrollo, a veces se queda perplejo y escandalizado por el comportamiento del mundo exterior. Es el esclavo de ese mundo exterior, que no se preocupa por él en absoluto, regido como está por unos valores que nada tienen que ver con los humanos. Cuanto más piensa el hombre en el mundo como en un ser vivo que actúa según una voluntad consciente, cuasi-humana, más profundamente se escandaliza. Los incendios, las inundaciones, las hambrunas, las grandes miserias inevitables de la naturaleza, no son cosas que a ningún hombre de bien se le ocurriría causar contra sus peores enemigos, o permitir siquiera que ocurrieran, si tuviera control sobre ellas. La rebelión de ciertas religiones contra el Gobernante del Mundo, en la medida en que el curso normal de los acontecimientos revela su carácter e intenciones, es una rebelión del sentido moral no exactamente contra la realidad, sino contra la afirmación de que la realidad, por el mero hecho de serlo, tiene que ser buena. Es en gran medida la protesta de la «pasión rebelde», la Piedad, y está en la base de gran cantidad de obras imaginativas excelentes. Por sí sola, la rebelión no es una solución a ninguna dificultad; pero a menudo conduce a intentos interesantes de resolver el problema principal.

Uno de los más impresionantes es, sin duda, el *Libro de Job*. El curso del pensamiento en Job, aunque con frecuencia es sublime, no es lúcido en su totalidad, lo que ha llevado a algunos críticos a concluir que contiene muchas interpolaciones. Con todo, se pueden distinguir las líneas principales. Es una «teodicea», un intento de «justificar los caminos de Dios ante el hombre». Su forma dra-

mática, así como su sustancia filosófica, son únicas en lo que se ha conservado de la literatura hebrea. Y no estará de más recordar que algunos estudiosos bíblicos han creído que estuvo inspirado por el *Prometeo* de Esquilo, que el autor pudo haber leído —o del que pudo oír hablar— en Egipto. El libro empieza con un marco mitológico en el que la historia se presenta como el resultado de una suerte de apuesta de Satanás, que asegura que, pese a que Job es perfectamente piadoso en la prosperidad, es posible hacer que «maldiga a Dios» con tal que sufra bastantes tormentos y aflicciones. El Todopoderoso accede a esa propuesta atroz y al hombre inocente le llueven toda clase de tormentos. Es algo así como torturar a tu perro fiel para ver si eres capaz de hacer que te muerda. Hasta aquí, el prólogo mitológico. Luego viene el contenido real del libro. Es una discusión sobre el justo o injusto gobierno del mundo. A lo largo de la mayor parte del libro, la Justicia divina se da por supuesta, de lo cual parece desprenderse que, puesto que Jehová ha colmado de desdichas a Job, este tiene que ser malvado. Tiene que merecer todo lo que le ocurre. Esa es la opinión de los Consoladores, pero Job nunca la acepta. Como el perro fiel, que nunca se revolverá contra su amo, dice «Aunque Él me matare, en Él esperaré»,[10] pero obstinadamente se niega a confesar pecados que no ha cometido o una perversidad general de la que no es consciente. No alcanza a ver la justicia o la razón de sus aflicciones; declara su inocencia e implora una respuesta. Le gustaría ver la acusación contra él por escrito (31: 35-36): «¡Oh! ¿Quién hará que se me escuche? Esta es mi última palabra: ¡respóndame, Sadday! El libelo que haya escrito mi adversario pienso llevarlo sobre mis espaldas, ceñírmelo igual que una diadema».*

Esta actitud de Job escandaliza a Elihú el buzita. Su vientre es

10. 13: 15, según la Versión Autorizada inglesa del rey Jaime; el original es oscuro.

* Cito ahora según la Biblia de Jerusalén. (*N. de la t.*)

como un vino encerrado, está a punto de reventar de indignación, como los odres nuevos. Intenta ofrecer una respuesta. Dios tiene que ser justo y es incapaz de hacer el mal. Por tanto, Job está cometiendo un grave pecado al declarar su inocencia y juzgar, de esta manera, la justicia de Dios. «¿Crees que eso es juicioso, piensas ser más justo que Dios [...]?». Continúa diciendo que Dios no debe nada a Job: la bondad de Job no puede beneficiarlo ni la maldad de Job herirlo. Se trata de la opinión, rechazada por Plutarco[11] pero reafirmada por algunos teólogos medievales, de que los animales no pueden quejarse si el hombre los tortura, porque el hombre no tiene ningún deber para con ellos. Desde el punto de vista moral, es una respuesta muy miserable, pero esencialmente es la misma respuesta que da el propio Jehová. «¿Quién es este que empaña el Consejo con razones sin sentido? [...] ¿Dónde estabas tú cuando fundaba yo la tierra? Indícalo, si sabes la verdad. ¿Quién fijó sus medidas? [...] ¿Sobre qué se afirmaron sus bases?, ¿quién asentó su piedra angular, entre el clamor a coro de las estrellas del alba y las aclamaciones de todos los Hijos de Dios?» (38: 2-7). Más adelante, después de extenderse en la naturaleza endeble y efímera de Job, el Todopoderoso llega al argumento fundamental: «¿De verdad quieres anular mi juicio?, para afirmar tu derecho, ¿me vas a condenar? ¿Tienes un brazo tú como el de Dios? ¿Truena tu voz como la suya?» (40: 8-9).

Si Platón y Aristóteles hubieran estado presentes en este debate creo que se hubieran sentido tan indignados como Elihú el buzita, pero por razones distintas. Habrían señalado que Jehová no estaba respondiendo a la pregunta real. Nadie había dudado del poder de Dios, era Su justicia lo que se había puesto en entredicho; y Su única respuesta había consistido en reafirmar una y otra vez Su poder en una tempestad de magnífica retórica y en preguntar cómo era posible que un gusano como Job se atreviese a hacerle siquiera una

11. *De Sollertia Animalium*, y, más seriamente, *De Esu Carnium*.

pregunta. Dios no demuestra, ni siquiera dice, que sea justo de acuerdo con las normas humanas de la justicia; lo que afirma es que Él está, según la expresión de Nietzsche, *Más allá del bien y el mal*, y que las insignificantes normas con arreglo a las cuales el hombre juzga el bien y el mal simplemente no son aplicables al poder que gobierna el universo. Si el gobierno de Dios está reñido con la moral humana, es porque la moral humana es muy limitada y no es válida más allá de ciertas regiones del tiempo y el espacio. Es una impertinencia del hombre esperar que Dios sea «justo». Esta respuesta puede defenderse como real y profunda, pero habría escandalizado a Platón y Aristóteles. El griego democrático instintivamente concedía mayor importancia a la Ley y la Justicia, Νόμος y Δικαιοσύνη. Para el hombre oriental, acostumbrado al gobierno de un déspota o un patriarca, no había nada más importante que la obediencia a un poder supremo.

Consideremos ahora la actitud que adoptaron los pensadores más rebeldes, algunos de los cuales propusieron soluciones, mientras que otros se limitaron a denunciar el gobierno del mundo sin dignarse proponer ninguna solución. Algunos gnósticos consideraban que el gobierno actual del mundo era malvado, pero creían que algún Salvador, algún Simón o Jesús u Hombre Divino, rescataría el Alma Perdida del Hombre, o la Virgen de la Sabiduría Divina, que ahora yerra perdida en el desperdicio de la materia, y se elevaría con ella a una esfera por encima de los planetas. Al final, acabaría venciendo a los presentes tiranos del mundo y se establecería el gobierno de la Justicia, o al menos el gobierno de los Santos. De forma similar, algunas sectas que sufrieron persecución en la Edad Media, derivadas de los husitas de Europa central, concluyeron que, puesto que el Papa las perseguía y era el representante de Dios en la Tierra, por consiguiente también Dios era un perseguidor y un enemigo. El único defensor de los oprimidos en quien se podía confiar era el rival vencido y aplastado de Dios, Satanás, aunque tal vez también se pudiera esperar algo de Jesús,

a quien Dios había mandado crucificar porque era bueno con el hombre. Encontramos ecos de estas ideas en varios escritores imaginativos de la escuela «demoníaca», desde Byron y Leopardi hasta Anatole France. Goethe empezó en su juventud una obra muy notable titulada *Prometeo*. Por desgracia, la mostró en una fase muy temprana a Lessing y otros críticos, que se escandalizaron e instaron al autor a eliminarla. Por tanto, es una obra inacabada y poco conocida.

Por supuesto, para los lectores ingleses el poema más famoso sobre este tema es el *Prometeo liberado* de Shelley. La obra presenta una gran influencia de Esquilo y, en un grado menor, de Milton. Shelley, no obstante, moralizó toda la cuestión mucho más que cualquiera de sus modelos. Esquilo había tomado una leyenda popular sobre la lucha entre un astuto dios menor y un excelso dios poderoso, y la convirtió en la lucha entre el Amigo del Hombre y el Gobernante Supremo que desprecia al hombre. Shelley parte de este punto y hace de su Amigo del Hombre una personificación del Amor y las virtudes cristianas, mientras que el Gobernante Supremo se convierte en un poder del Mal Supremo. Es sorprendente que a partir de un material tan poco dramático como una mera lucha entre el mal puro y el bien puro Shelley haya creado un poema tan magnífico. Sin embargo, ello le plantea un problema incluso más arduo y manifiesto: un problema que no se puede resolver ni a la manera de Job ni, como veremos, a la de Esquilo. Shelley no tiene más remedio que tomar una resolución audaz: hacer que Zeus caiga y Prometeo reine, o por lo menos inicie una especie de república anarquista en la que triunfa la virtud y el gobernante se vuelve superfluo. La objeción del hombre corriente a esta solución es que es evidentemente falsa. El gobierno no humano del mundo no ha sido derrocado y no hay signos de que sea probable derrocarlo. Además, el hombre corriente puede decir que, aun cuando la marcha del mundo no satisfaga del todo las exigencias de la conciencia humana, el panorama no es tan negro como lo pinta She-

lley. Por otra parte, no debemos olvidar que Shelley sin duda creía en la perfectibilidad del hombre como una proposición práctica. Creía que su consumación era factible y que lo único que impedía su cumplimiento inmediato eran ciertas «costumbres» y «prejuicios» que la «ilustración» podía corregir o eliminar. Probablemente creía que algún día la humanidad alcanzaría efectivamente un estado más o menos parecido a la dicha universal descrita en el último acto de *Prometeo*. Tal vez se pueda hacer creíble la concepción shelleyana del siguiente modo. Entiéndase el mundo existente como un reñidero de conflictos y crueldad, en que cada ser vive diariamente de la muerte y el tormento de otro y la inocencia no tiene ningún valor: eso es Zeus. En medio de este infierno, sin embargo, existe la simple e innegable realidad del amor y la abnegación, como se echa de ver, por ejemplo, en la devoción de una tigresa por sus cachorros y en la φιλία, la amistad o instinto social, que une a la sociedad: eso es Prometeo. Es un ingrediente muy débil, muy pequeño, en todo el conjunto, pero parece que va en aumento. Con el paso del tiempo, digamos dentro de cien millones de años, el tiempo que tarda en llegar a la Tierra la luz de la estrella más lejana, es posible que llegue a ser tan fuerte que se imponga completamente. Eso sería el reino prometeico de Shelley, alcanzado merced a la resistencia y el esfuerzo.[12]

12. «Sufrir males que cree la Esperanza infinitos;
perdonar las ofensas más negras que la muerte;
desafiar al Poder que parece absoluto;
amar y soportar; crear desde la ruina
de la esperanza todo lo que esta propone;
no cambiar ni dudar ni arrepentirse nunca.
Esto, como tu gloria, Titán, es ser benévolo,
grande, feliz, hermoso y libre; es sólo esto
la Vida, la Alegría, el Imperio y el Triunfo». (Shelley, últimos versos de *Prometeo liberado*, en versión de Alejandro Valero, Hiperión, Madrid, 1994.)

Pero ¿cuál era la solución propuesta por el propio Esquilo? Sabemos que no era la caída de Zeus. Las amenazas de Prometeo son serias pero, como hemos visto, son todas condicionales. Zeus caerá a menos que Prometeo revele el secreto que lo salvará, y Prometeo no lo revelará salvo con sus propias condiciones. Ninguna amenaza de tortura lo inmutará. Su presente castigo no es suficiente, y es precipitado en el Tártaro. Ese es el estado de cosas al final del *Prometeo encadenado*, que era la primera parte de una trilogía trágica.

La segunda se titulaba Προμηθεὺς Λυόμενος, no *Prometeo liberado*, sino *La liberación de Prometeo*, ya que λυόμενος es un participio de presente. La pieza se ha perdido, pero en la literatura antigua hay unas veinte referencias a ella que nos permiten hacernos una idea de su argumento. Había un Coro de Titanes que se apiadaba de Prometeo, como las Oceánides en el *Prometeo encadenado*. Entre los personajes estaban Gea, la madre de Prometeo, y Heracles. Ahora bien, fue Gea quien reveló a Prometeo el secreto del que dependía el destino de Zeus. Por tanto, parece sumamente probable que venga para que Prometeo la autorice a revelárselo a Zeus. Heracles fue quien liberó a Prometeo; tiene que estar allí para hacer eso, por la voluntad de Zeus. El secreto es que el hijo de Tetis será más grande que su padre. Zeus había estado a punto de desposarla, pero al oír este oráculo se la entrega a un pretendiente mortal, Peleo. De este modo Zeus se salva: no tendrá un hijo más grande que él. En agradecimiento, libera a Prometeo, restaura sus dignidades y funda en su honor la fiesta de la *Promethía*. Parece que este festival era el tema de la tercera parte, el Προμηθεὺς Πυρφόρος, *Prometeo, el portador del fuego*.[13] Es el final de la histo-

13. Se ha creído a menudo que πυρφόρος debía de significar «portador del fuego» y referirse a la primera de las tres piezas, al describir la ofensa de Prometeo, la entrega del fuego al hombre. Los escolios, sin embargo, nos dicen sin asomo de duda que en el Πυρφόρος Esquilo afirma que Prometeo había

ria. Los dos enemigos sellan la paz con ciertas condiciones y la solemnizan en un gran ritual, como en *Las euménides*.

Ahora bien, aquí podríamos cometer un grave error. En la leyenda popular hesiódica, que trataba exclusivamente de una lucha de la astucia contra el poder y donde no había en juego ninguna cuestión moral, el secreto probablemente no era más que un as en la manga. Zeus, fueran cuales fueran sus sentimientos, se vio obligado a llegar a un acuerdo y Prometeo exigió unas condiciones bastante duras: su propia liberación y restitución, lo mismo para todos los titanes y alguna clase de derechos de supervivencia para los seres humanos. Y algunos estudiosos han atribuido este mismo desenlace, sin reservas, a Esquilo. Creo que es evidente que están equivocados. Esta solución automática no concuerda con el tratamiento general de Esquilo, sino más bien con el de Hesíodo. Aun cuando no tuviéramos pruebas externas, confieso que ese final de la trilogía de *Prometeo* me parecería increíble. La solución real nos lleva a uno de los recovecos más profundos y característicos de la mente de Esquilo. Más que Prometeo, es Zeus quien se arrepiente.

La prueba de que esto es así la encontramos en otras obras, no en los fragmentos del *Prometeo*. En el *Agamenón* veremos que, a diferencia de todos los gobernantes anteriores del Cielo, Zeus tiene una facultad nueva y extraordinaria: la capacidad de pensar y aprender mediante el sufrimiento. Antes de Zeus, el mundo estaba gobernado por seres que eran como fuerzas ciegas de la naturaleza. Pero con Zeus llegó algo nuevo: lo que los griegos llamaban ξύνεσις o «entendimiento». Zeus entendía. En *Las ranas*, Eurípi-

---

estado encadenado durante treinta mil años; por tanto, tenía que ser la última pieza de la trilogía, no la primera. La fundación de la fiesta era un final común en las tragedias. En Eurípides, que escribía piezas sueltas, a menudo aparece al final de la pieza; en Esquilo, que componía trilogías, al parecer se reservaba por norma para la última parte de la trilogía.

des reza a *Sunesis*, «entendimiento»; el Coro de Cazadores en el *Hipólito*, en medio de su desesperación, se aferra a la creencia en Ξύνεσίν τινα, «algún gran Entendimiento»; los Viejos en el *Heracles*, más rebeldes, consideran cuán diferente sería el mundo si los dioses tuvieran ξύνεσις como los hombres.[14]

Gracias a ese poder de pensamiento o entendimiento, Zeus cambia su manera de gobernar.[15]

> Zeus, quienquiera que sea, si así le place ser llamado, con este nombre yo le invoco.
>
> Ninguna salvación me puedo imaginar, al sopesarlo todo con cuidado, excepto la de Zeus, si esta inútil angustia debo expulsar de verdad de mi pensamiento.
>
> Ni siquiera de aquel que antes fue grande y que audacia sobrada tenía para luchar solo contra todos, ni siquiera de él se dirá que un día existió. El que después hubo nacido desapareció al tropezar con un vencedor definitivo. Así que, si alguno entona cantos triunfales en honor de Zeus, conseguirá la perfecta sabiduría.
>
> Porque Zeus puso a los mortales en el camino del saber, cuando estableció con fuerza de ley que se adquiera la sabiduría con el sufrimiento. Del corazón gotea en el suelo una pena dolorosa de recordar e, incluso a quienes no lo quieren, les llega el momento de ser prudentes. En cierto modo es un favor que nos imponen con violencia los dioses desde su sede en el augusto puente de mando.

Lo que Zeus enseñó al hombre lo había hecho primero él mismo. Llegó a su trono por medio de la lucha y la batalla. Venció y encarceló a sus adversarios; y luego, con «una pena dolorosa de recordar», aprendió algo: algo que lo llevó a liberar a sus enemigos, los titanes, a perdonar a pecadores como Ixión y Orestes, a conceder por fin la paz a Io. Zeus mismo es el Salvador.

14. *Las ranas*, 893; *Hipólito* 1105; *Heracles* 655.
15. *Agamenón* 160 y sigs.

La clave para comprender a Zeus radica en su curación de Io y en su perdón de Orestes. Tendremos que ocuparnos más adelante del perdón de Orestes;[16] ahora podemos fijarnos en Io.

En el *Prometheus Desmotes*, su tratamiento de Io es como la última infamia de un tirano licencioso. Pues el tirano tradicional de la poesía griega se comporta como el pérfido barón tradicional del teatro inglés. Ya hemos oído la historia de Io; y, por si hubiera alguna duda acerca de la impresión causada por esta conducta de Zeus, debemos hacer notar que el Coro se queda casi sin habla por el espanto que le producen tales πήματα, λύματα, δείματα, «sufrimientos, crímenes y horrores», mientras que la propia Io, al enterarse del destino que le espera, rompe en sollozos inarticulados y luego amenaza con arrojarse al precipicio para morir. Prometeo la conmina a fijarse en él. El tormento de Io es relativamente breve: él tendrá que sufrir durante largo tiempo, hasta que Zeus sea destronado. «¿Es, entonces, posible que Zeus caiga de su poder?» Eso sería lo único que la reconciliaría con la vida. Prometeo le asegura que tal cosa ocurrirá; nadie más que él puede pronunciar la palabra que podría salvar a Zeus, y tanto Io como Prometeo dan por supuesto que tal palabra jamás será pronunciada.

Así pues, en esta obra Zeus aparece como un tirano irredento que odia a los hombres, tortura a su defensor divino y convierte a las mujeres en víctimas de su lujuria. Sin embargo, es posible que el auditorio sospechara que esa no era toda la verdad, por varias razones. No solo dudarían en esperar un completo satanismo por parte de Esquilo; también sabían que en la tradición Zeus y Prometeo se acababan reconciliando y que en una obra anterior Esquilo ya había tratado la historia de Io, había profundizado en todas sus cuestiones y la había convertido en un misterio que conducía a la gloria de Zeus a pesar de todo.

En *Las suplicantes*, muchos años antes de *Prometeo*, los descen-

16. Véase el capítulo 6.

dientes de Io en la quinta generación volvían de Egipto, donde habían nacido, a Argos. Reclaman y reciben la protección de los argivos como descendientes de una princesa argiva. ¿Por qué han venido? Porque han atravesado el mar huyendo de la lujuria de los Hijos de Egipto; y en toda la obra resuenan las denuncias del imperdonable pecado de los perseguidores (226-232).

> ¿Cómo podría ser pura un ave que comiera carne de ave? ¿Cómo podría ser puro quien intentase casarse contra la voluntad de la mujer y del que se la entrega? Ni siquiera en el Hades, una vez que haya muerto, puede el autor de eso escapar de la culpa de tal crimen. Porque también allí otro Zeus de los muertos, según suele decirse, juzga los crímenes y dicta la última sentencia.

«Contra la voluntad de la mujer y del que se la entrega»... Eso es exactamente lo que Zeus hizo con Io. Las hijas de Io «vagan siguiendo las huellas de unos pasos muy antiguos» y en realidad están pidiendo protección contra la violación de Zeus, el violador de Io. ¿Cómo hay que hacer frente a esa extraña situación?

En primer lugar, sin contradecir directamente la leyenda, Esquilo parece negar que hubiera ninguna lujuria, ninguna violación. Hubo λόγος τις, «cierta historia», «una tradición» que hablaba de ella. Sin embargo, Io dio a luz Épafo siendo virgen, por la imposición de la mano de Zeus. Ni en *Las suplicantes* ni en el *Prometeo* hay ninguna mención de una unión efectiva entre Zeus y la mujer mortal.

En segundo lugar, aunque en modo alguno se quita importancia a los sufrimientos de Io, están tratados como una suerte de prueba o preparación conducente a alguna conclusión que entraña una dicha inefable. Hay que suponer que el final no podía alcanzarse sin esos sufrimientos, y el final no solo significa la dicha para Io sino el nacimiento de un Salvador del Mundo, que también está destinado a liberar a Prometeo. Es inevitable recordar la pasión del Dios sufriente o Redentor en varios misterios.

Pero no es muy útil limitarse a dar, por decirlo así, el esqueleto argumental de un poema en el que resulta evidente que el autor ha empleado grandes dosis de pensamiento y emoción. Donde Esquilo trata el mito de Io más a fondo es en el siguiente pasaje lírico (525-546):

> Rey de reyes, feliz en grado sumo entre felices, potencia que aventaja en perfección a toda perfección, dichoso Zeus, hazme caso; y, a favor de la estirpe que desciende de ti, aparta, en el colmo de tu indignación, la desmesura de unos hombres; y en el purpúreo mar arroja la ruina que me persigue en un negro barco.
>
> Atiende esta demanda de mujeres —nuestra estirpe famosa desde antaño por aquella mujer antepasada nuestra que amada tuya fue—; renueva tu benévola leyenda. Acuérdate de todo, tú que tocaste a Io. Nos preciamos de ser de la estirpe de Zeus y de antaño habitantes de este país.
>
> Ahora me he trasladado a las antiguas huellas de mi madre, a los sitios floridos donde era vigilada mientras que ella pacía, a la verde pradera donde pastan las vacas, desde donde, excitada por el tábano, Io huyó con la mente extraviada, fue recorriendo innumerables tribus de mortales y, en pos de su destino, el estrecho encrespado surcó y pasó la frontera que en dos partes separa de la tierra de enfrente.

A continuación hay una descripción de su terrible peregrinaje a través de muchos países, hasta terminar en Egipto:

> ... Y llega, acosada por la pica del alado boyero, como bacante de Hera, a los campos feraces de Zeus, praderas irrigadas por las nieves que con frecuencia asalta la furia de Tifón; y hasta el agua del Nilo inmune a enfermedades, enloquecida por deshonrosas penas y el dolor del tormento que causa el aguijón.
>
> Los mortales que entonces el país habitaban, con el corazón saltándoles en el pecho, pálidos de terror, ante aquella visión inusitada, al contemplar la bestia espantable semihumana con mezcla de vaca

> y de mujer, ante un presagio tal, se quedaban atónitos. ¿Y quién entonces —sí— vino a calmar a la errante, infeliz Io, acosada sin tregua por el tábano?
>
> Aquel cuyo poder permanece [a través] de un tiempo sin fin. Zeus [la tocó y exhaló sobre ella su aliento]. Y ella se detuvo por efecto de la bienhechora fuerza de Zeus y el soplo divino. Y fue destilando el triste pudor de su llanto. Y al recibir la semilla de Zeus engendró —el relato no miente— un hijo irreprochable que fue largo tiempo en todo feliz, de donde procede que la tierra entera diga a gritos: «Verdaderamente, esta estirpe procede de Zeus productor de la vida». ¿Quién, si no, hubiera puesto fin a una enfermedad motivada por insidias de Hera?
>
> Esto es obra de Zeus; y si dices que esta nuestra estirpe procede de Épafo, acierto tendrás.[17]

Esto nos permite, en la medida en que es posible tal intimidad con un hombre que murió hace dos mil años, comprender las líneas principales del pensamiento de Esquilo y la teoría con la que intenta responder a la pregunta de Job. Primero, Zeus tiene la facultad del pensamiento, la facultad de aprender con la experiencia, lo cual lo distingue a él y a su gobierno de todo lo que ha existido anteriormente. También ha guiado a los hombres por el camino del pensamiento. Aprende y se corrige. Esto nos da una teoría interesante: no, como en Shelley, la de la perfectibilidad del hombre, sino la de la perfectibilidad de Dios. La doctrina se repite de un modo ligeramente distinto, si no lo recuerdo mal, en Von Hartmann, el famoso filósofo pesimista que insta a sus discípulos a «trabajar con Dios para redimir a Dios». Si traducimos la metáfora en una afirmación objetiva, la teoría de Esquilo significaría que ese mundo externo

17. Aquí no trataré el posible significado del mito de Io como alegoría en la mente de Esquilo, salvo para sugerir que Io, como todas esas diosas-vacas y diosas-lunas, representa el destino de la mujer: la violación de la virginidad, la agonía del parto y el amor que —como insinúa Esquilo— lo expía todo.

brutal y amoral que todavía domina al hombre y escandaliza a su conciencia contiene la posibilidad de evolucionar hacia algo más espiritual y más acorde con nuestros ideales más elevados, punto de vista que, a mi juicio, Bergson no rechazaría.

Pero en la teoría hay un segundo elemento, apasionante en cuanto poesía pero que, desde el punto de vista filosófico, podría revelar un súbito y cobarde cambio de opinión. ¿Qué sucedería si hubiera algo muy equivocado en la condena presente de Zeus tal como es ahora? ¿Qué sucedería si Prometeo y la propia Io estuvieran totalmente equivocados, al menos en su juicio de lo que parece la peor acción de Zeus? No se trata tan solo de que acabe de acceder al trono y se encuentre en lo que cabría llamar un estado de psicosis de guerra del que, gracias a la sabiduría, se recuperará.[18] Incluso las cosas que está haciendo ahora forman parte de un plan a largo plazo, que no podemos juzgar porque son inescrutables para nuestras mentes mortales. Solo cabe rezar por que su deseo se incline hacia lo que podríamos llamar, en la medida en que podemos comprenderlo, bueno o divino.

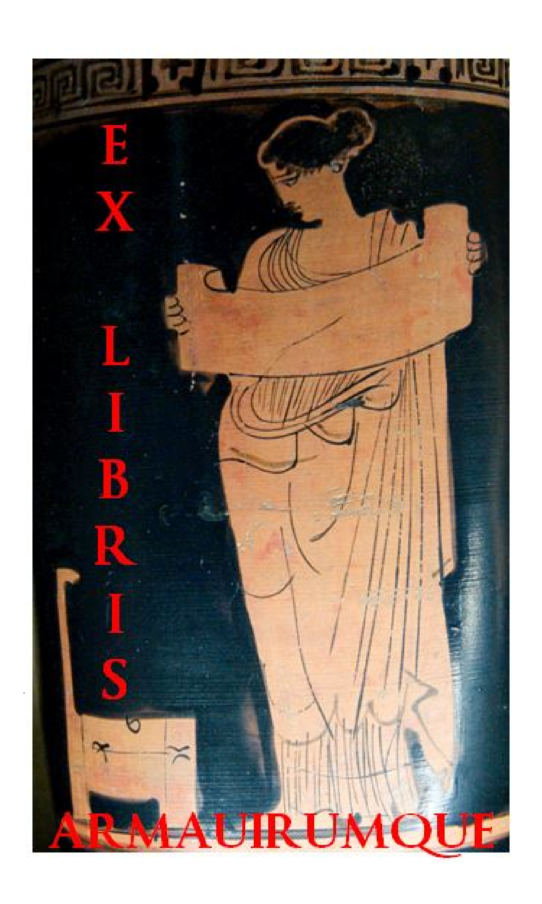
Para citar de nuevo *Las suplicantes* (86 y sigs.):

> ¡Ojalá que con toda verdad me viniera la ayuda de Zeus! Mas no es fácil captar su designio, pues, secretos y envueltos en múltiples sombras, avanzan los caminos de su corazón, y no pueden verse.
>
> Si, por decisión de la testa de Zeus, un hecho se cumple perfecto, cae con firmeza y nunca de espaldas. Su llama arde en todo para los mortales dotados de voz, hasta en las tinieblas de una negra suerte.

Así, vemos que Esquilo tiene en mente dos respuestas especulativas a la pregunta de Job, cada una de las cuales es eficaz por separado, pero todavía lo son más las dos en combinación. El poder del mundo que él llama Zeus aprende y crece. El *élan vital*, como lo

18. *Prometeo* 35.

llama Bergson, al principio casi ciego en sus esfuerzos, va adquiriendo unos objetivos más claros y más definidos; los esfuerzos se vuelven más inteligentes y, al final, más espirituales. Al mismo tiempo, incluso en su estado presente, con todos sus horrores, el poder del mundo es algo que se encuentra más allá de nuestra comprensión y facultad de juicio. Aunque sin duda es terriblemente imperfecto, incluso según sus propias normas, es imposible entenderlo o medirlo completamente de acuerdo con normas adecuadas a la finita y limitada existencia humana.



# 4
# LAS PIEZAS BÉLICAS, *LOS PERSAS* Y *LOS SIETE CONTRA TEBAS*

Con *Los persas*, parece que estemos sobre un terreno más firme que con *Las suplicantes* o *Prometeo*. En primer lugar, no es solo una obra de teatro; es un registro histórico directo de uno de los grandes acontecimientos que decidieron el destino de Europa, el rechazo de la invasión de Grecia que se proponía Jerjes. La pieza ofrece una descripción detallada de una gran batalla marítima librada hace más de dos mil cuatrocientos años, escrita por alguien que no solo fue testigo ocular sino también combatiente, y que, además de su sentido griego de la poesía, poseía también la peculiar capacidad griega de describir lo que veía. En ciertos aspectos, su descripción de la batalla de Salamina es mejor incluso que la del historiador Heródoto, escrita cuarenta años después con gran cantidad de material examinado cuidadosamente. Cierto, los detalles de la larga retirada persa son mucho más vagos; Esquilo solo los conocía por lo que oyó contar. El estado de la historia persa anterior demuestra lo poco que en el año 472 sabían incluso los atenienses mejor informados sobre el gran imperio que casi llegó a dominarlos. Al parecer, Esquilo no sabía nada sobre Astiages y Ciajares, contó con poca de la información de la que dispuso Heródoto; pero su descripción de Salamina, la noche antes, durante la mañana y el día, y el aspecto de las costas y las aguas costeras el día después, es la de un testigo ocular de la clase que los griegos llamaban «alguien que no olvida».

También tenemos algunos detalles sobre la representación. La

Didascalia, o registro oficial de la representación en Atenas, se ha conservado parcialmente. La fecha fue el arconato de Menón, en 473-472 a. C., y, como las Grandes Dionisias se celebraban en primavera, eso nos lleva claramente a la primavera del 742. El corego, esto es, el ciudadano que costeó la representación teatral, fue Pericles. Esquilo obtuvo el primer premio con las cuatro obras *Fineo*, *Los persas*, *Glauco de Potnia* y *Prometeo, el que enciende el fuego*. También se dice que Esquilo compuso *Los persas* al cabo de un año o dos, en Siracusa, invitado por el tirano Hierón.

La lista de cuatro piezas plantea un problema. Esquilo tenía la costumbre de componer una trilogía de piezas continuas sobre el mismo tema, seguidas por un drama satírico. Así fue en la trilogía de *Prometeo*, la trilogía tebana, la trilogía de las Danaides y, por último, la *Orestea*. En efecto, Suidas nos dice que Sófocles fue el primero en competir con piezas separadas que no formaban una historia continua. Esta opción presentaba unas ventajas obvias, y no sería sorprendente que en su obra tardía Esquilo hubiera seguido el ejemplo del dramaturgo más joven. Pero *Los persas* es una obra muy temprana; la más temprana que poseemos. En consecuencia, no podemos sino sospechar que las cuatro piezas *Fineo*, *Los persas*, *Glauco de Potnia* y *Prometeo, el que enciende el fuego* forman realmente una especie de relato continuo.

Para la última pieza, se adivina bastante bien una conexión. En efecto, cuando los griegos volvieron a sus ciudades después de la batalla de Platea, tuvieron que purificar los lugares sagrados que los persas habían contaminado, y para hacerlo apagaron todos los fuegos del país y tuvieron que volver a encenderlos con el fuego sagrado de Delfos.[1] Ese gran ceremonial del encendido de los fuegos sería un buen tema para la última pieza de la tetralogía.

En cuanto a la primera de las cuatro, *Fineo*, ese profeta ciego es básicamente conocido por su encuentro con los argonautas, cuan-

1. Plutarco, *Arístides*, 20; *Numa*, 9.

do fue rescatado de las arpías por los dos Hijos del Viento del Norte. Pues bien, Heródoto trata la expedición de los argonautas como una invasión de Asia por parte de Europa, que halló su debida contrapartida en la invasión de Europa por parte de Asia en la expedición persa.[2] Según esto, en el *Fineo* tendríamos al profeta ciego presagiando a los argonautas la guerra de castigo que su audaz aventura acarrearía, mientras que *Los persas* mostraría el cumplimiento de la profecía. La tercera pieza, *Glauco de Potnia*,[3] no encaja tan bien. Este Glauco pertenecía a la clase de los héroes de la vegetación, como Dioniso, Osiris, Penteo, Orfeo, y murió por un *sparagmos*. Como a Hipólito, lo descuartizaron sus propios caballos. Alimentaba a sus caballos con carne, como el Licurgo tracio, y se volvieron locos y lo devoraron en el pueblo de Potnia. No se advierte ninguna conexión directa con *Los persas*, aunque llama la atención la circunstancia de que Potnia estaba cerca del lugar de la batalla de Platea y quizá fue escenario de la escaramuza preliminar, en la que el general de la caballería persa, Masistio, murió por la acción de su caballo. Herido por una flecha, el animal se encabritó y cayó sobre él, que luego fue despedazado por el enemigo.[4] Un caballo y un *sparagmos*: es posible, por tanto, que *Los persas* constituyera la segunda parte de una trilogía coherente y que podamos aceptar como válida la afirmación de Suidas. No obstante, la conexión era, sin duda, mucho menos estrecha y continua que en las otras trilogías esquíleas que conocemos.

*Los persas* es descrita generalmente como la primera pieza histórica de la literatura europea, y es obvio que, en cierta medida, dicha descripción resulta adecuada. La batalla de Salamina tuvo

2. Heródoto I 2; cf. Esquilo Fr. 260 N.

3. La palabra Ποτνιεύς se omite en el mejor manuscrito. Había otra pieza de Esquilo, *Glauco del mar*, Πόντιος, que, sin embargo, por los escasos testimonios de que disponemos, parece que era un drama satírico, no una tragedia.

4. Heródoto IX 20, 24.

lugar en el año 480, la de Platea el 47; los atenienses reconstruyeron su ciudad en ruinas el 478, y poco después celebraron su victoria, o más bien su liberación, en una tragedia, *Los persas* de Frínico. El 472, esto es, cuatro o cinco años después, llegaron *Los persas* de Esquilo, con tema y título idénticos y, como nos dice una autoridad muy antigua,[5] una similitud general en el tratamiento. Nos gustaría saber si hubo una celebración regular del mismo tema en las Grandes Dionisias cada año entre el 478 y el 472. Parece muy probable, aunque evidentemente la costumbre no se instituyó con carácter permanente. Con toda certeza, había una celebración regular cada cuatro años en las Panateneas, donde, durante un tiempo, se concedió a la épica de Quérilo sobre la Guerra Persa el raro privilegio de ser recitada junto con las obras de Homero. Había una celebración anual de la Victoria de Salamina en la *ayanteia*, o festival en honor de Áyax, el héroe de Salamina, el 16 de Municón, aproximadamente un mes después de las dionisíacas.[6] Así pues, parece un poco engañoso hablar de *Los persas* como de una pieza histórica. Antes que a una pieza moderna sobre, por ejemplo, María reina de Escocia, puede compararse a un servicio de acción de gracias en la catedral de Westminster para conmemorar el armisticio de 1918... salvo que el servicio sería, por supuesto, un servicio, mientras que *Los persas* es, en definitiva, una obra de teatro.

La construcción es extremadamente simple. Solo necesita un coro y dos actores, y se divide en tres partes distintas. En la primera escena, los ancianos persas, «los fieles», están en la Cámara del Consejo esperando noticias, largamente demoradas, de los vastos ejércitos que han ido a someter la Hélade. Nombran una larga serie de nobles persas y medios, de reyes vasallos de Menfis y la

5. Glauco de Regio, *floruit c.* 400 a. C

6. En tiempos posteriores tenemos noticia de una *Tragoedia Persis* obra de Cleaineto y Nicómaco; un ditirambo, *Persae*, obra de Timoteo; y también Πέρσαι Σατύροι, de Anaxión.

Tebas egipcia; príncipes lidios, alegres con sus armaduras doradas y carros con tiros de cuatro y seis caballos, seguidos por las tribus sojuzgadas de las montañas; y, por último, Babilonia, rica en oro, con su abigarrada multitud de naciones, hombres de las marismas y de los ríos, arqueros terribles, y «la gente armada de espada» de los recónditos valles de Asia. Se les hincha el corazón mientras cantan. ¿Quién podría oponerse a ese torrente de hombres armados? Desde antiguo la guerra ha sido patrimonio de los persas; el relámpago de los caballeros, el derrocamiento de murallas y las devastaciones de ciudades. Y ahora, una vez conquistada la tierra firme, se han hecho a la mar para ampliar sus conquistas.

> Y aprendieron a contemplar con respeto la sagrada extensión de las aguas del mar, de anchos caminos y blanca espuma debida al viento.

Y, sin embargo, ¿está el hombre jamás a salvo de los designios inescrutables de Dios? En el país vacío, sin noticias, hay una atmósfera extraña. Solo quedan los ancianos y las mujeres, que lloran por los hombres que se han ido. Se disponen a deliberar cuando entra en escena la Reina Madre, Atosa, que, como Heródoto nos cuenta, «en ese tiempo tenía todo el poder». Unos sueños extraños la han inquietado y pide consejo. Los ancianos le aconsejan que rece a su difunto marido, Darío, el viejo y buen rey, que la ha visitado en el sueño, y están respondiendo a sus preguntas sobre Atenas y los griegos, qué ejércitos tienen, qué recursos, cómo, sin ser dominados por ningún señor, pueden hacer frente a un enemigo feroz, cuando llega corriendo un Mensajero de Jerjes para anunciar que todo está perdido. Salamina —nombre odioso— está llena de muertos persas.

Al principio, el Mensajero, aturdido por el dolor, tiene dificultad para expresarse; después, respondiendo a las preguntas de Atosa, su discurso se vuelve coherente. Jerjes todavía vive (300):

> Has dicho algo que es una gran luz para mi casa y un blanco día tras una negra noche.

Pero los otros —Artembares; Dádaces, el quiliarco; Tenagón, el bactrio— están muertos; había una isla llena de palomas salvajes donde flotaban los cadáveres. Oímos una lista de grandes nombres, uno tras otro, muertos unos de una manera, otros de otra. Atosa pregunta: «¿Cuál era el número de naves enemigas? ¿Está todavía sin destruir la ciudad de Atenas?». «Así es —responde el mensajero—, pues mientras hay hombres, eso constituye un muro inexpugnable». En realidad, la ciudad y la acrópolis habían sido saqueadas e incendiadas; toda Atenas estaba en las naves. Finalmente el Mensajero cuenta todo el relato de la batalla: un hombre griego, haciéndose pasar por un traidor, fue a ver a Jerjes en secreto y le dijo que los griegos pensaban huir en cuanto cayera la noche. Jerjes se alegró de oírlo y trazó un plan para rodearlos; todas las salidas estaban vigiladas, se mandaron naves hasta el otro lado de Salamina y toda la flota persa se hizo a la mar, remando en todas direcciones, para que ninguna nave griega pudiera escapar. Pero no ocurrió nada. A su fondeadero no llegó ninguna señal de los griegos.

> Pero después que el día radiante, con sus blancos corceles, ocupó con su luz la tierra entera, en primer lugar, un canto, un clamor a modo de himno, procedente del lado de los griegos, profirió expresiones de buenos augurios que devolvió el eco de la isleña roca. (386-391)

Los persas habían sido atraídos a los estrechos, donde la fuerza naval de los griegos pudo empujar sus naves y hacerlas chocar entre sí hasta que los espolones insolentes destrozaron el aparejo de los remos y las naves se hundieron una tras otra. Escaparon los pocos que pudieron.

Y ni siquiera eso fue el final. Jerjes había tomado posesión de

Pistaleia, una pequeña isla entre Salamina y el continente, y había desembarcado allí a un cuerpo de soldados escogidos. Cuando la batalla naval estaba perdida, la isla se convirtió en una trampa. Los griegos la rodearon y

> ... se lanzaron contra [los persas] con unánime gritería y los golpearon, destrozaron los miembros de los infelices hasta que del todo les quitaron a todos la vida.
>
> Jerjes prorrumpió en gemidos al ver el abismo de su desastre, pues tenía un sitial apropiado para ver al ejército entero, una alta colina en la cercanía del profundo mar. (462-467)

Gimió, rasgó sus vestidos, dio la orden de retirada al ejército de tierra y huyó. La retirada fue larga y dolorosa. Habiendo perdido el control del mar, no había forma de alimentar adecuadamente a un ejército tan numeroso; las tormentas del invierno llegaron antes de tiempo y, por supuesto, la ruta pasaba en su mayor parte por territorio enemigo.

Atosa parte para preparar sus ofrendas y, después de un gran fragmento lírico lleno de imágenes, en que el coro llora por los hombres «doblegados por el mar pavoroso, desgarrados por los hijos sin voz del mar incorruptible» (577-579), vuelve con un atuendo severo y sin su séquito, para ofrecer las libaciones para Darío. Ahora vemos que estamos junto a su tumba, que en realidad estaba en Persépolis, a cientos de millas de Susa. La tragedia antigua prestaba poca atención a esas menudencias. Se produce entonces una apasionada escena de invocación, llena de palabras extrañas y color oriental, hasta que se levanta de la tumba el fantasma o espíritu del Gran Rey. «¿Por qué lo han llamado?». Los ancianos no pueden hablar de puro miedo. Se vuelve hacia Atosa, quien, con la dignidad y el coraje que muestra a lo largo de toda la pieza, le cuenta sin inmutarse toda la historia del desastre.

Las noticias no le vienen de nuevo, pues en ellas reconoce un

oráculo cuyo cumplimiento esperaba que tardaría mucho en realizarse, pero que ahora había sido precipitado por la *hybris* de Jerjes. Y todavía no ha llegado el final. Aún tienen que

> ... sufrir las más hondas desgracias en castigo de su soberbia y sacrílego orgullo, pues, cuando ellos llegaron a la tierra griega, no sintieron pudor al saquear las estatuas de los dioses ni de incendiar los templos. Han desaparecido los altares de dioses, y las estatuas de las deidades han sido arrancadas de raíz de sus basas y, en confusión, puestas cabeza abajo. Así que, como ellos obraron el mal, están padeciendo desgracias no menores y otras que les esperan [...]. ¡Tal será la ofrenda de sangre vertida con la degollina en tierra de Platea por la lanza doria! Montones de cadáveres, hasta la tercera generación, indicarán sin palabras a los ojos de los mortales que cuando se es mortal no hay que abrigar pensamientos más allá de la propia medida. (808-821)

*Hybris* contra los otros hombres y sacrilegio contra los dioses: los dos pecados cuya expiación exigen inevitablemente *Moira* y *Dike*. Darío vuelve a tomar la senda de las tinieblas, tras pedir a Atosa que salga al encuentro de Jerjes, que viene padeciendo grandes males y con el cuerpo mal cubierto por sus prendas hechas jirones. «¡Tendrá prendas dignas de un Rey!», grita su madre, y sale.

Sigue un extraño coro de sueños y memoria, sobre la grandeza y la paz del Imperio Persa en la época de Darío; las ciudades e islas griegas que ahora Persia ha perdido (o, desde otro punto de vista, que ahora son libres y se han aliado con Atenas); los grandes ejércitos de Persia y los aliados de innumerables tierras ahora reducidos a la nada, «azotados por el mar conquistador».

Entra Jerjes lamentándose, humillado, pero todavía digno e incluso generoso. Los ancianos lo reciben con duros reproches: ¿dónde están los que se llevó consigo, la juventud de la tierra, los amigos que lucharon al lado del Rey? ¿Dónde los ha dejado, él, «el que abastece de persas el Hades»? Jerjes acepta toda la culpa.

> Muertos los dejé. Por desgracia cayeron de una nave de Tiro sobre los escollos de Salamina y se estrellaron contra la dura ribera. (664-966)

El Javán de los jonios, el despreciado jonio,

> protegido en las naves [...] segó la sombría llanura del mar y la malhadada ribera. (950-954)

La triste procesión se dirige al palacio —la escena vuelve a situarse ante el palacio, no junto a la tumba de Darío— a través de las largas calles (1073-1077):

> JERJES: ¡Gemid, caminantes que andáis sin aliento!
> CORO: ¡Ay, ay, tierra persa, difícil de andar para mí!
> JERJES: «¡Ay, pena y dolor de los que murieron! ¡Ay, pena y dolor sobre nuestros navíos de guerra!».
> CORO: «Te despediré con tristes gemidos».

¿Por qué *Los persas* es una gran tragedia? La trama es sumaria y hay poco estudio de personajes. Al parecer, fue una pieza escrita expresamente para una celebración pública. Además, no era original —por lo menos en el sentido habitual de la palabra—, sino que se inspiró en una pieza anterior del mismo título y tema, obra de otra autor. Y, por último, es una celebración de una victoria nacional, uno de los peores motivos para la buena poesía. ¿Cómo es posible que sea una gran tragedia?

Para empezar con el último argumento, la poesía patriótica, como género, no suele ser buena: no está escrita para expresar un impulso o intuición esencialmente poética, sino que se utiliza como vehículo para expresar una emoción ajena. Corre los mismos peligros que la poesía política y argumentativa. No hay duda de que la emoción del patriotismo puede comprender algunos elementos sumamente dramáticos y poéticos; pero el patriotismo

vencedor casi nunca produce buena poesía. Cabría pensar en el *Agincourt* de Drayton, el *Annus Mirabilis* de Dryden, o la larga persecución de la Musa que acabó produciendo el poema de Addison sobre la batalla de Blenheim. La verdad es que las emociones de la victoria —la autosatisfacción del éxito, el triunfo sobre los oponentes, la exultación, la casi inevitable ceguera para cuestiones más profundas— atentan contra la auténtica poesía. Si la victoria es sentida como una huida o liberación, es diferente; pero, en caso contrario, la derrota es una experiencia más profunda que la victoria, ya que el hecho de estar herido entraña sensaciones más profundas que herir a otro. Por consiguiente, es la derrota, no la victoria, lo que ha producido la mayoría de las grandes epopeyas. Hizo bien Shakespeare al no escribir sobre la derrota de la Armada española.

En nuestro tiempo, las guerras napoleónicas han dado origen a una gran cantidad de literatura excelente, desde Stendhal y Erckmann-Chatrian hasta Thackeray y Tolstói. Pero las obras de estos autores no son celebraciones de la simple victoria, sino que constituyen estudios de las experiencias del alma humana en tiempos de grandes padecimientos, y esto es especialmente cierto en el ejemplo más extraordinario de todos, *Guerra y paz*. Me inclino a creer que, salvo —posiblemente— el *Canto de Deborah*, un estallido lírico de emoción primitiva, *Los persas* es la única celebración de una victoria en la guerra que alcanza el rango de la poesía más excelsa. En este caso, Esquilo demostró otra vez su capacidad para crear tragedia. Así como compuso la trilogía de *Prometeo* inspirándose en un cuento popular, en el caso de *Los persas* compone poesía excelsa a partir de una celebración pública de la victoria. Una vez que hemos comprendido realmente esta cualidad de Esquilo, la cualidad de hacer más grandes y profundas todas las cuestiones que toca, podemos entender por qué esta tragedia ha superado los otros puntos que cabría esperar que obraran en su contra (o, al menos, por qué no se ha visto menoscabada por ellos). Si bien tiene

poca trama o escaso estudio de personajes, se trata de dos cualidades que hacen que una obra dramática o relato mediocre resulte interesante e inteligente; pero no son un requisito de la obra imaginativa más excelsa y, si están presentes, tienden más bien a empequeñecerla. Cuando nos entregamos a una alta contemplación, no queremos que se nos distraiga con ingeniosidades. Si fue «escrita expresamente para una celebración pública», también lo fue, al parecer, la *Ilíada*. Tenemos que aceptar la extraña circunstancia de que una ciudad antigua podía ser una cosa amada y bella, no necesariamente mejor que un municipio moderno, pero de una atmósfera distinta. En la seguridad de la vida moderna, hemos olvidado el carácter sagrado de la ciudad amurallada, como hemos olvidado el carácter sagrado de la tribu o la familia, y esas cosas ya no pueden inspirarnos los mismos sentimientos que inspiraban a los antiguos. Cuando el hombre vivía rodeado de enemigos, su familia era la gente que lucharía por él mientras viviera y que lo vengaría cuando estuviera muerto; su ciudad era el muro circular dentro del cual podía respirar en paz y perseguir la felicidad. Y, en cuanto a que *Los persas* se inspiró en gran medida en una pieza anterior de otro escritor, esa —se podría decir— es la condición normal de la mayor parte de la gran poesía. El verdadero poeta ama la tradición y la reutiliza como se lo sugiere el amor que siente por ella. La exigencia de que un poeta sea original es una de las excentricidades de la modernidad. El escritor de un relato policíaco debe darnos «algo nuevo», pero un poeta debería ocuparse principalmente de cosas que no son nuevas, sino eternas.

No obstante, está muy bien demostrar (o, al menos, sostener) que ciertas cualidades que serían ciertamente malas en una novela moderna no tienen por qué serlo en *Los persas*. Es más difícil mostrar cómo transfiguró Esquilo su tema en *Los persas* y «creó tragedia» a partir de la historia de una batalla ocurrida aún no hacía diez años, igual que se inspiró en leyendas populares en los casos de las Danaides y Prometeo.

En primer lugar, no debemos olvidar que el tema de la tragedia griega siempre es la leyenda heroica. Nunca es una historia inventada, y nunca es la historia de seres humanos normales. Me inclino a dudar que en la tragedia ática se nombrara a un solo personaje que no fuera, de un modo u otro, objeto de culto: un dios o héroe o, al menos, el poseedor de alguna tumba proscrita, oráculo o ritual. Una de las cosas que suscitaron críticas tan fuertes contra algunas obras de Eurípides no era que fuera demasiado «realista» en el sentido habitual de la palabra: sin duda, no lo era. Fue, precisamente, que llevó un poco más lejos el trabajo natural de cualquier dramaturgo que trataba material religioso tradicional. Si bien mantenía los nombres heroicos, parecía que hiciera que los poseedores de esos nombres hablaran y sintieran como seres humanos normales. Ahora bien, cuando Esquilo, o Frínico antes que él, puso en la escena la historia de una guerra contemporánea, debió de plantearse la pregunta de si rebajaría la tragedia de su nivel heroico al de la vida común, o si exaltaría la historia contemporánea a una grandeza legendaria. No podemos decir qué hizo Frínico, pero Esquilo sin duda optó por lo segundo. Heródoto (VIII 109) documenta un discurso de Temístocles tras la batalla de Salamina: «Pues esto no lo hemos realizado nosotros, sino dioses y héroes, quienes vieron con malos ojos que reinara sobre Asia y Europa un solo hombre, que es un impío y un malvado».* «¡Esto no lo hemos realizado nosotros!» es la expresión de la emoción de un gran momento. Los griegos fueron liberados; la liberación era algo increíble; debió de ser obra de Dios, no del hombre. El primer secreto de *Los persas* es que Esquilo mantiene esa emoción de principio a fin.

Es obra de los dioses, no del hombre: no de Arístides, ni de Temístocles, ni de Pausanias, ni siquiera de los espartanos o los ate-

* Heródoto, *Historias. Libros V-IX*, edición de Antonio González Caballo, Madrid, AKAL, 1994, pág. 786.

nienses. Por consiguiente, en *Los persas* no se menciona a un solo individuo griego. Sin duda, así debía ser. Si se hubiera nombrado a un solo general griego, la pieza se habría vuelto moderna y habría estado expuesta a todas las pequeñas emociones pasajeras del presente inmediato: la vanidad satisfecha, los celos, el enfado, la crítica inevitable. Incluso los dioses que luchan por la Hélade son anónimos, excepto el propio Zeus y —nombrada solo una vez— la Virgen del Acrópolis, vestida con una malla.[7]

En el caso de los persas es distinto. Los nombres persas abundan, y constituyen un gran elemento de color en la pieza. Los persas son seres extraños, lejanos, exóticos y, si es necesario, heroicos. No existe el peligro de rebajar la acción a un nivel cotidiano al hacer que los ancianos pregunten al rey que regresa (968-972):

> ¿Y dónde tienes a tu Farnuco y al valiente Ariomardo? ¿Dónde el jefe Sevalces, de rango de príncipe, o Lileo, el de noble linaje, Menfis, Táribis y Masistras, Artembares e Histecmas? Esto te pregunto.

Evidentemente, los nombres extranjeros y sonoros parecían a los griegos contemporáneos, como nos parecen a nosotros, lo bastante alejados de lo común para resultar adecuados en la tragedia. Esquilo puso especial cuidado en sus nombres persas. En total, hay cincuenta y cinco; los filólogos dicen que cuarenta y dos son nombres iranios genuinos; diez son o bien de forma griega o bien están algo transmutados por la analogía griega; solo tres no tienen ninguna etimología visible en griego o en persa.[8]

Además, los persas son tratados en el espíritu heroico. Son hombres terribles; llenos de orgullo, insaciables en sus exigencias y

7. Zeus 740, 762, 827; en exclamaciones 532, 915; Atenea 347. (Pan se menciona de pasada, 449.)

8. Keiper, *Die Perser des Aeschylos als Quelle für altpersische Altertumskunde*, Erlangen, 1878.

—como era natural en una nación prácticamente monoteísta— impíos por su desatención de los dioses. Pero no son objeto de odio; no hay la más remota insinuación de lo que ahora llamamos «propaganda bélica». Ningún persa es en modo alguno vil; ninguno de ellos es otra cosa que valiente y caballeroso. Los ancianos son graves y elegantes; su dolor es respetado. Atosa es magnificente; no se le escapa ni una sola palabra que sea indigna de una gran Reina. Darío es el prototipo del viejo y buen Rey, Padre de su pueblo. El propio Jerjes, sin duda, como contraste de Darío, ha sido feroz e imprudente, pero incluso en ese caso el contraste no es entre los persas y griegos, sino entre el rey viejo y el joven.

Esa grandeza de espíritu con que Esquilo trata al enemigo resulta notable. En Heródoto y, por supuesto, en Tucídides hay un juicio igualmente imparcial. No era una convención antigua universal, como podemos verlo en el Antiguo Testamento o en la historia de Livio, o también en el ditirambo persa de Timoteo. Pero leer *Los persas* durante la Gran Guerra lo llenaba a uno de vergüenza por el contraste entre la antigua Grecia y la Europa moderna.

Antes he hablado de la escena y la dicción. La escena es simplemente el corazón de Persia; el poeta griego no se preocupa por ser coherente en la topografía o por averiguar la situación exacta de la Cámara del Consejo respecto de la tumba de Darío. No era propio del arte griego antiguo preocuparse por esos detalles. Uno quizá podría preguntarse por qué la escena no se sitúa en algún lugar de la Hélade, entre los vencedores que se alegran, y no entre los vencidos que se lamentan; pero la respuesta es simple. Esquilo estaba produciendo una tragedia, un *Trauerspiel*. Por tanto, la escena tenía que estar entre los que sufrían, no entre los que se alegraban.

Hay otro aspecto en el que podríamos fijarnos: el espíritu con el que debe tomarse la victoria y la moraleja que cabe sacar de ella. La lección inevitable de la tragedia griega es que el orgullo condu-

ce a la caída. Es la moralización de los procesos de la Naturaleza; el Año crece y luego decrece; el trigo y la vid alcanzan su sazón y luego son destruidos; el hombre también crece en grandeza y luego se debilita y muere. Por tanto, que sea humilde y no transgreda sus límites.

En primer lugar, la lección se enseña a expensas de los persas. No han aprendido la sabiduría de Μηδὲν ἄγαν. Son conquistadores de tierras desde antiguo, y ahora tienen que atacar el mar. Son los señores de Asia, y ahora tienen que poseer Europa. En particular, los persas cometieron un pecado que a la Antigüedad le parecía muy importante. Destruyeron los templos y quemaron las estatuas de los dioses. Es muy probable que los inspirase un espíritu de monoteísmo consciente, cuando destruyeron los ídolos como los soldados de Cromwell destruyeron las tallas de las iglesias; pero a los griegos este acto les pareció una simple impiedad gratuita. El recuerdo de ese crimen se conservó durante siglos. Alejandro Magno, cuando invadió Persia, dio órdenes estrictas de que no se dañara ningún objeto religioso, y Polibio, al escribir cuatrocientos años después de los acontecimientos, todavía recuerda lo que hicieron los persas.

¿Por qué, pues, después de toda su *hybris* y sus sacrilegios, uno siente simpatía por los persas y se compadece de ellos? En parte por la sonoridad tan magnífica de sus nombres, en parte porque todos ellos luchan con nobleza y «mueren heroicamente»; pero creo que sobre todo se debe al color tan encantador con que Esquilo ha impregnado sus versos haciéndonos creer que era persa. No nos detendremos en la cuestión de si dicho color era realmente persa o solo lidio o frigio. Para Esquilo y su público los persas eran el Oriente, y lo que nos da es el color y la música del Oriente. Sin duda todo eso venía directamente de Frínico, de cuyas canciones sidonias hemos hablado antes. El efecto se logra en parte, como ya hemos visto, con el uso de palabras extrañas con sonidos bárbaros; en parte con un tratamiento sumamente hábil de los metros jóni-

cos u orientales, basados en el pie descrito antes (pág. 72) —dos sílabas breves seguidas de dos largas— y su combinación con anapestos líricos. No hay ninguna otra pieza que haga ese uso del proceleusmático, con dos sílabas breves en lugar de la larga final, o un metro que en realidad es el dímetro anapéstico menos el primer pie.[9] Estas explicaciones técnicas difícilmente pueden dar una impresión de la auténtica música de esos fragmentos líricos, tan frágil, tan delicada, y que no obstante ha conservado su magia durante estos dos mil quinientos años.

Cuando en *Las ranas* se desafía a Esquilo a explicar de qué forma exactamente ha ennoblecido el carácter de sus compatriotas, Aristófanes le hace contestar que lo ha hecho con *Los siete contra Tebas*. Si la elección sorprende al lector moderno, podemos recordar que no podía citar la *Orestea* (Clitemestra es demasiado próxima al motivo de la «mujer enamorada» que le deja despectivamente a Eurípides); el *Prometeo* contiene demasiada «impiedad» para ese propósito; *Las suplicantes*, a su vez, trata íntegramente de mujeres y de los agravios de las mujeres. En verdad, de nuestras siete obras,

9. Puede observarse en particular la hábil transición de anapestos a jónicos en *Ilíada* 65 y sigs., donde ∪∪ —reemplaza repetidamente a ∪∪—, y la peculiar belleza del proceleusmático

αἰνῶς αἰνῶς ἐπὶ γονύ κέκλιται. (930)
πέμψω, πέμψω πολύδακρυν ἴαχαν. (940)

Cf. Yeats, «The Little flower I loved is broken in two», un efecto que solo es posible en un contexto de regularidad extrema. El dímetro anapéstico menos el primer pie produce un efecto persistente:

Ἰάνων γὰρ ἀπηύρα,
Ἰάνων ναύφαρκτος
Ἄρης ἑτεραλκής,
νυχίαν πλάκα κερσάμενος
δυσδαίμονά τ᾽ ἀκτάν. (950 y sigs.)

las únicas que se ajustaban al propósito de Aristófanes eran *Los siete contra Tebas* y *Los persas*, que menciona unos pocos versos después.

Pocos lectores modernos dirían que *Los siete* es su pieza griega favorita, pero parece claro que entre los antiguos era objeto de una gran admiración. Intentemos entender por qué.

La trilogía de la que formaba parte ganó el primer premio en el año 467: *Layo*, *Edipo*, *Los siete contra Tebas*, seguidos por el drama satírico *Esfinge*. La Didascalia, que ha llegado hasta nosotros en un estado más íntegro de lo que es habitual, cita las piezas con las que Aristias obtuvo el segundo premio y Polifrasmón el tercero. *Los siete* fue descrita por el orador Gorgias, en la frase citada más arriba, como un Δρᾶμα Ἄρεως μεστόν, «un drama lleno de Ares», o del espíritu de la guerra.[10] Se nos dice que Telestes, el bailarín que utilizó Esquilo, presumiblemente como corifeo, era un artista tan consumado que con sus danzas en *Los siete contra Tebas* hacía que el público «viera las cosas que se estaban haciendo».[11]

Veamos si podemos entender esa crítica y esa inmensa admiración.

La trilogía trataba evidentemente de la maldición de la casa de Layo, por la que los dos hijos de Edipo tenían que morir sin hijos y partirse su reino por la espada.[12] Los hijos, Eteocles y Polinices, acordaron reinar alternativamente, un año cada uno, pero, en cuanto Eteocles accedió al trono, se negó a cederlo a Polinices. (No está claro cuál de los dos era el mayor, ni si Polinices había demostrado de alguna forma especial ser indigno de ser rey.) Polinices, al padecer este agravio, se dispuso a cometer el agravio aún mayor de

10. *Las ranas*, 1021; Plutarco, pág. 715E.

11. Ateneo 22A.

12. Robert, *Oedipus*, I 168 y sigs.; II 98. Helánico, fr. 12, dice que Polinices abandonó el reino, tomando en su lugar el χίτων (otorgado por Atenea) y el ὅρμος (de Afrodita) de Harmonía, y se fue a vivir al extranjero. Luego Polinices sería el ó ἄδικος. Pero, en Esquilo, Polinices exige δίκη y Eteocles no.

reunir un ejército extranjero y hacer la guerra contra su ciudad natal.[13]

En *Las fenicias* de Eurípides hay una escena brillante entre dos hermanos, en la que se exponen los derechos y los agravios de cada uno de ellos. En Esquilo, la pieza comienza simplemente con Eteocles rey en Tebas, defendiendo su ciudad contra el ejército invasor de Polinices. El acuerdo, fuera cual fuera, ha fracasado, y sería lógico esperar que el cumplimiento de la maldición y la muerte de los dos hermanos ocuparan toda la obra.

Pero, en realidad, en más de la mitad de la pieza, la maldición prácticamente solo se menciona en un único verso, pues queda eclipsada por un asunto más emocionante. La escena es una ciudad asediada, y el asedio o la conquista de una ciudad era un asunto de un interés irresistible para la imaginación antigua. La ciudad contenía todo lo que era seguro, todo lo sagrado. Que la propia

13. El nombre Oἱ ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας es tan antiguo como Aristófanes, pero Verrall señaló la curiosa circunstancia de que Esquilo nunca usa la palabra «Tebas» o «tebano», sino siempre Καδμεία, Καδμεῖοι, Καδμογενεῖς. Tampoco menciona nunca los dioses característicos de la región tebana, Dioniso y Heracles, y solo menciona una vez, de pasada, la «tumba de Anfión». Su Cadmea es una especie de pequeña Acrópolis; las puertas están a poca distancia unas de otras. Tideo en la primera, Anfiarao en la sexta y Polinices en la séptima se encuentran, unos respecto a otros, al alcance de la voz o del grito. Posiblemente pensara en «Tebas» como en la ciudad más moderna que se había ido construyendo alrededor del antiguo poblado de Cadmo. Pero encontramos una característica aún más desconcertante. Los cadmeos hablan «la lengua de la Hélade» (72) y observan las costumbres helénicas (255); los invasores son un ἑτερόφωνος στρατός (155) y equipan sus caballos βάρβαρον τρόπον (450). Cadmo fue, desde luego, un inmigrante fenicio; es difícil entender cómo es posible que su pueblo fuera más «helénico» que los argivos, a no ser, claro está, como sugiere Verrall, que la palabra «Hélade» designe específicamente una región del noroeste de Grecia, vecina de la «Hélade» homérica pero bastante más grande. No tenemos conocimiento de gran parte de la tradición homérica porque fue omitida en la forma final de la *Ilíada* y la *Odisea*.

ciudad fuese tomada era el más terrible de los destinos; tomar una ciudad, el más difícil de los logros. Sin artillería, sin arietes pesados, sin murallas de circunvalación, solo se podía lograr quemando o derribando a golpes las puertas o escalando las murallas con escaleras. El invasor lo tenía muy difícil para entrar, ¡pero pobres de los dentro como lo lograse! Los frescos de Cnoso, de la época prehelénica, representan en más de una ocasión un asalto a una ciudad; también lo hace la famosa copa de plata de Micenas, o el Escudo de Aquiles en Homero y el Escudo de Heracles en Hesíodo. De las dos epopeyas más famosas de Grecia, una está dedicada al Sitio de Tebas y la otra al Sitio de Troya. Los horrores cometidos durante la toma de Troya constituyen el tema de al menos dos epopeyas griegas tempranas —la *Pequeña Ilíada* y el *Iliu Persis*— y una gran tragedia, *Las troyanas*. El título πτολίπορθος, «Saqueador de ciudades», es considerado por Cicerón como el más alto de los honores; pero es rechazado por los ancianos en el *Agamenón*, que suplican: «¡Nunca sea yo saqueador de ciudades!».[14] En *Los siete*, con la entrada del motivo del sitio, el motivo de la maldición queda casi olvidado. Se podría haber tratado a Eteocles como a Macbeth en el quinto acto: un hombre condenado y culpable, atado a un poste e incapaz de escapar, pero decidido a «morir heroicamente». Esta figura se sugiere momentáneamente en la última escena de Eteocles, pero a lo largo de casi toda la pieza tenemos una imagen muy distinta, la de una δρᾶμα Ἄρεως μεστόν, una ciudad sitiada y un soldado heroico que la defiende con la cabeza fría.

Una razón, quizá, por la que esta pieza causó tanta impresión en los contemporáneos se encuentra en su realismo. Esquilo sale un momento del círculo de la leyenda para describir una cosa —una cosa especialmente terrible— que podría haberle pasado realmente a cualquier miembro de su público. El coro de la pieza está formado por mujeres aterrorizadas. Las mujeres saben que el

14. Cicerón, *Epistulae ad Familiares* X 13 2; *Agamenón* 472.

ataque ha empezado, y salen corriendo de sus casas y luego suben a la ciudadela, donde se abrazan a las estatuas y altares de los dioses. Oyen los gritos de los asaltantes, el estrépito de los cascos de los caballos. Más aún, parece muy probable que hubiera toda una serie de estruendos y «ruidos de fondo». El tramoyista debió de tener mucho trabajo. «¿Oís o no oís el estruendo de los escudos?», grita una mujer. Sería fatal hacer esa pregunta si no se oyera nada. «¡El ruido me aterroriza!», grita otra. Otra oye el fragor de las lanzas golpeando la puerta (100, 104). Lo que más las asusta es la caballería argiva. Se oye el ruido de las piezas de metal de los caballos (123). Luego el ruido de carros y el chirriar de los ejes de madera. (Los ejes de los carros antiguos eran de madera y se humedecían con agua en lugar de con aceite.) A continuación se oye una lluvia de piedras lanzadas contra la puerta, y nuevamente el estruendo de escudos (152, 158; cf. 213 y sigs. y 294).

Parece claro que, durante este coro, Esquilo intentó producir los ruidos reales de un asalto contra las puertas, mientras el bailarín Telestes hacía que la gente tuviera la sensación de «ver todo lo que ocurría». No podemos dejar de recordar las otras maneras con que la escenografía de Esquilo se mostraba preclásica y más ambiciosa que la de sus sucesores.

El siguiente coro, aunque es casi igual de realista, parece haber prescindido de este efecto concreto de los «ruidos de fondo» y se concentra en una descripción de lo que ocurrirá si los asaltantes vencen. La propia ciudad —una ciudad era casi una cosa viva para los griegos— llevada a la muerte; las mujeres arrastradas por los cabellos, igual que yeguas; violaciones; robos y asesinatos; casas en llamas; niños llorando; la demencial devastación del saqueo, los bienes de una casa esparcidos en la calle y pisoteados, y la mujer llorando de rabia y humillación. Se trata de un cuadro vívido y muy «real», incluso juzgándolo con criterios modernos.

En buena medida, encontramos el mismo realismo en la imagen que Esquilo dibuja del estado interno de Tebas en su peligro

extremo. Las mujeres se han desmandado: no pueden dejar de recordarnos a algunas de esas multitudes de mujeres aterrorizadas que a veces se veían durante los ataques aéreos en el este de Londres. Van corriendo hasta las estatuas sagradas, en tumulto, no como un coro ordenado. Hablan individualmente. Se interrumpen unas a otras. Gritan. Cuando entra Eteocles, las reprende sin piedad, las hace callar y las manda a la calle, lejos de la ciudadela y las estatuas. Luego, puesto que tranquilizarse les resulta psicológicamente imposible, les da algo que hacer. Para que no desmoralicen a la ciudad con sus lamentaciones, les pide que se calmen y recorran las calles cantando un *ololugmos* —o grito de buenos augurios— y les dice que ha hecho el voto de dedicar el botín de la victoria a un gran número de dioses en diferentes altares. Así tendrán algo alegre en que pensar.

Me imagino que esta escena ofrecía una imagen muy realista de la vida en una ciudad sitiada de la Antigüedad. Pero Esquilo añadió otro elemento propio de una edad más salvaje y romántica que la suya. Los capitanes de las huestes asaltantes muestran una furia y una jactancia características de los guerreros prehelénicos o bárbaros, pero que habría resultado inapropiada, y de hecho imposible, en un ejército hoplita del siglo v. Son llevados por la misma furia que Ares en el *Aspis* de Hesíodo, cuando destruye su témenos para enfurecerse a sí mismo.[15] Se jactan como se jactaban los francos en la Edad Media, y como lo hacen algunos héroes homéricos, en medio de la desaprobación general. Esquilo no describe la guerra de su propia época, sino la de la edad heroica, cuando toda la vida era más salvaje y feroz.

Pero, así como los héroes verdaderos de Homero nunca se jactan, así como sus griegos avanzan sigilosamente a la batalla mientras los troyanos gritan y chillan, así también el héroe de Esquilo, Eteocles, no muestra más que ἀνδρεία καὶ σωφροσύνη, el valor y el

15. ὃς νῦν κεκληγὼς περιμαίνεται ἱερὸν ἄλσος, *Aspis*, 99. Cf. 61 y sigs.

dominio de sí mismo del auténtico soldado helénico. Su hermano, con un gran ejército de aliados, ha atacado la ciudad. Eteocles, al parecer, no tiene la razón de su parte —aunque no podemos estar del todo seguros de ello—; en cualquier caso está bajo la influencia de la maldición de su padre. Si la maldición se cumple, su hermano y él morirán, y la expedición de los Siete es en sí misma una prueba de que la maldición se está cumpliendo. Mientras tanto, tiene que defender su ciudad y mantener la moral general. Lo hace a la perfección. Solo una vez, por un momento, podemos entrever su verdadero estado de ánimo: cuando se queda solo, después de que el explorador salga y antes de que llegue el coro (69-77).

> ¡Oh Zeus, Tierra, dioses protectores de nuestra ciudad! Y Maldición, Erinis, muy poderosa por ser de mi padre, no arranquéis de raíz, destruida por el enemigo, a una ciudad griega [que habla igual lengua, y sus casas dotadas de hogar]; antes al contrario, no permitáis que esta tierra libre y ciudad de Cadmo sea sometida con el yugo de la esclavitud.

μή τοι πόλιν γε. Vemos que Eteocles está pensando en la Maldición y que no pide nada para sí mismo, sino solo para Tebas. Aparte de este único destello de revelación, solo se nos muestra como un jefe de hombres frío y capaz, siempre con una palabra de ánimo en los labios. El ideal de un Ἕκτωρ, el «sostenedor» o «defensor» de su ciudad contra peligros y enemigos, estaba grabado con fuerza en la mente de los griegos desde la época de Homero, y proporcionó el nombre del principal defensor de Troya. Eteocles es un verdadero «defensor». En la primera escena, acude a la ciudadela con su guardia personal y se dirige a la multitud de ciudadanos que son demasiado jóvenes o demasiado viejos para formar parte del ejército regular. Los anima, les infunde valor y los envía a las murallas. El ataque es inminente; pero todo está preparado y no deben te-

mer a los «extranjeros». Viene un mensajero o explorador, da su informe y se marcha. Eteocles va a dirigir la defensa de la muralla. Entonces viene la entrada precipitada del coro, y la siguiente aparición de Eteocles se produce cuando entra enfadado y reduce a las mujeres a la obediencia de la forma que hemos descrito.

Acto seguido, tenemos una serie de escenas en las que el mensajero describe, uno por uno, los capitanes argivos apostados frente a cada una de las Siete Puertas, sus furiosas jactancias y los emblemas de sus escudos. Eteocles, con seis guerreros escogidos, se prepara para recibirlos uno a uno, y tiene una réplica jovial para cada unos de sus blasones. En la primera puerta está Tideo, en cuyo escudo luce una figura de la noche, una luna en el centro rodeada de estrellas fulgentes. «Pues bien, que la noche lo cubra, ya que lo está pidiendo». Capaneo desafía al rayo de Zeus a que lo mantenga fuera de la Ciudad. «Esperemos que tenga la oportunidad de recibir uno». El siguiente asaltante porta la figura de un hombre subiendo una escalera arrimada a la muralla de una ciudad. «Bien, nuestro defensor se apoderará de ambos guerreros y de la ciudad representada en su escudo». Hipomedonte porta en su escudo al fiero monstruo Tifón. «Excelente; mandaremos a Hiperbio, que tiene a Zeus en el suyo. Zeus siempre ha vencido a Tifón». Partenopeo sostiene ante él, en su escudo, la Esfinge, la vieja enemiga de Tebas. «¡Recibirá tantos golpes, si intenta entrar aquí, que la propia Esfinge se volverá contra él y lo morderá!». Apostado en la sexta puerta, en cambio, está Anfiarao, el justo, que no alardea. Parece ofrecer un caso más difícil, pero Eteocles no vacila. «Un hombre justo en sí mismo es formidable; pero, si se asocia a hombres malvados, perece con ellos». Lo recibirá el sexto defensor y Eteocles se quedará solo. En todo momento se nos ha mostrado frío y tranquilo, pronto de ingenio y preocupado por el estado de ánimo de su pueblo. «Pero ¿quién es el séptimo argivo?». «Tu hermano, Polinices: porta en su escudo una imagen de la Justicia y la leyenda RESTAURARÉ EL DERECHO». De repente, Eteocles parece trans-

formado. La frialdad y el dominio de sí mismo han desaparecido. Es un hombre desesperado, dominado por la Maldición (653-656).

> ¡Oh locura venida de los dioses y odio poderoso de las deidades! ¡Oh raza de Edipo mía, totalmente digna de lágrimas! ¡Ay de mí, ahora llegan a cumplimiento las maldiciones de nuestro padre!

«Lucharé yo mismo con él. Rey contra rey, hermano contra hermano, y enemigo contra enemigo». El coro, antes una gente tan débil y asustada, intenta ahora calmarlo, disuadirlo de este horrible pecado, el derramamiento de la sangre del hermano. Se dirigen a él como τέκνον, «Hijo mío»; ¡hasta ese punto han cambiado las posiciones relativas! Pero su decisión es firme: «Si hay que soportar la desgracia, sea al menos sin deshonor; es la única ganancia que queda a los muertos» (683-685). «Cálmate, hijo, y piensa. Mantén la frialdad como hasta ahora», le dice el corifeo. «¿Para qué? Apolo nos odia. ¡Mejor que perezca toda la raza de Layo!». El corifeo le suplica, pero Eteocles no atiende a razones. «La maldición de mi padre —el odio de aquel que debería haberme amado— se adhiere a estos ojos secos, sin lágrimas, y me susurra que tengo que hacer una cosa (κέρδος) antes de morir». Lo que debe hacer, por supuesto, es matar a su hermano. La raza de Edipo ha perecido y la Ciudad está salvada.

En la última escena de lamentación por los dos hermanos, unidos ahora en la muerte, parece que hay una adición en nuestros manuscritos que introduce los personajes de las hermanas Antígona e Ismene y plantea la cuestión de si se debe enterrar o no a Polinices; pero Wilamowitz ha demostrado convincentemente que no es probable que sea obra de Esquilo. La discusión sobre el entierro de Polinices no es del todo coherente con el resto de la pieza, y la concepción de las dos hermanas parece derivada de la *Antígona* de Sófocles. En Esquilo, la maldición se ha cumplido. La raza ha sido exterminada y los dos hermanos se dividen su herencia a partes

iguales: cada uno de ellos tiene exactamente la cantidad de tierra que ocupa una tumba en el suelo patrio (908, 914).

La pieza es, sin duda, más retórica que dramática. Su construcción es rígida. Incluso en el lenguaje, aparte de los fragmentos líricos, no tiene la misma belleza romántica de dicción que *Los persas* y *Prometeo*. Es majestuosa y fuerte, y, si Gorgias tenía razón al describirlo como un «drama lleno del Dios de la Guerra», ciertamente lo representa con una rara percepción imaginativa. El diálogo está lleno del esplendor y el heroísmo con que esas personas se enfrentan a los padecimientos inminentes y que constituyen la parte exterior de la guerra. Las canciones del coro, impersonales y eternas, muestran las profundidades del horror y la piedad que son la esencia de la Guerra, la realidad permanente que subyace a las justificaciones y excusas, las glorias, vanidades y tragedias, de cada conflicto concreto.

Merece la pena observar que *Los siete* no trata su historia como un gran problema universal, como hacen todas las otras tragedias esquíleas que han llegado hasta nosotros. Si la pieza se hubiera perdido y solo hubiéramos conocido la historia general, habríamos esperado que Esquilo tratara el conjunto como un gran conflicto entre Δίκη y Εὐσέβεια, «justicia» y «piedad». Cabría imaginar largos coros en el estilo del *Agamenón*, que explicasen que cada ofensa a la justicia debe acarrear inevitablemente su propio castigo, de modo que Eteocles debe sufrir por la injusticia cometida contra su hermano, y su ciudad debe sufrir con él; y, no obstante, se maravillarían de que un hombre, agraviado o no, fuera tan ciego como para cometer la extrema impiedad de hacer la guerra contra la tierra que lo vio nacer. De hecho, se nos dice relativamente poco sobre esta cuestión, aunque, desde luego, puede que se tratara en una de las piezas anteriores de la trilogía. Aquí tenemos simplemente el cuadro vívido e inolvidable de la población de una ciudad sitiada, y un personaje claramente perfilado, el guerrero condenado que cumple con su deber hasta el final. Curiosamente,

Eteocles encaja muy bien en la famosa descripción aristotélica del héroe trágico: el carácter noble con el error fatal. Por su carácter general, es sin duda una de esas personas «superiores a nosotros» que son los sujetos adecuados de una tragedia, pero hay solo un ámbito —el odio de su hermano provocado por la Maldición— en que no muestra ni sabiduría, ni justicia, ni dominio de sí mismo. De las cuatro virtudes cardinales, solo permanece el coraje. Tenemos en Eteocles, si no estoy equivocado, el primer estudio claro de un personaje individual en la literatura dramática.

# 5
# TESTIMONIOS DE LOS FRAGMENTOS

Conocemos los nombres de setenta y nueve obras de teatro de Esquilo y hay algunas razones para suponer que escribió noventa. De estas, solo se han conservado siete, y a partir de ellas los estudiosos modernos intentamos sacar conclusiones sobre el carácter artístico de Esquilo. La empresa es arriesgada pero no imposible. Supongamos que, en lugar de treinta y ocho obras de teatro más cuatro poemas o conjuntos de poemas, solo tuviéramos de la pluma de Shakespeare cuatro obras —por ejemplo *Hamlet*, *Macbeth*, *Noche de reyes* y *Ricardo II*—; en tal caso, creo que podríamos formarnos una idea de Shakespeare que no se vería profundamente negada por el descubrimiento del resto de las obras.

Para que el paralelismo sea más exacto, sin embargo, tenemos que imaginar que, además de las cuatro obras completas, también tuviéramos algo equivalente a los fragmentos de Esquilo: uno o dos prontuarios de citas de Shakespeare, por ejemplo, y una copia mutilada de los cuentos de Lamb y varios libros sobre diversos temas en los que se cita o se menciona a Shakespeare. Después de todo, aparte de las siete obras completas, tenemos unos 460 o 470 «fragmentos» de Esquilo; esto es, citas de pasajes o versos o palabras sueltas de sus obras, y muchas afirmaciones sobre ellas.[1] Tam-

1. Esta colección aumenta año tras año gracias al examen más detenido de los papiros egipcios, pero los pasajes recuperados hasta la fecha han sido muy fragmentarios. El útil y breve *Supplementum Aeschyleum*, de H. J. Mette, en *Kleine Texte* de Lietzmann, 1939, ya resulta incompleto.

bién disponemos de un catálogo antiguo de sus obras y una biografía deficiente y fragmentaria. Será útil comprobar si los testimonios de estos fragmentos, en el estado en que se encuentran, corroboran o ayudan a aclarar la concepción del poeta que nos hemos formado a partir de las tragedias completas.

Lo primero que le sorprende a un estudiante de Esquilo, de los *Fragmenta Tragicorum* de Nauck, es el fuerte elemento dionisiaco o báquico. Desde luego, nada tiene de extraño tal cosa si la tragedia estaba basada en el ritual de Dioniso y Esquilo es nuestro trágico más antiguo. Hay once obras directamente sobre temas dionisiacos: la mayoría sobre el «mito propagandístico» —como lo llamó Verrall— de la religión dionisiaca, que relata cómo el joven dios se presenta ante su propio pueblo y es rechazado, y la venganza que cae sobre el rey malvado que lo ha rechazado. Normalmente, debería ser un *sparagmos* o desmembramiento, como el sufrido por Osiris, el Haz de Trigo, cuando se esparcen los granos como semillas y por los otros dioses de la vegetación. Así, la confusión, o identificación, del reino animal y el vegetal es la causa de muchos de los rasgos más violentos de los ritos primitivos de fertilidad. Se despedazaba a pequeños animales y se esparcían las partes sobre los campos como si fueran semillas; se estimulaban los cultivos mediante ceremonias fálicas. El *sparagmos* de seres humanos, normalmente sacerdotes o reyes proscritos, parece que se produjo efectivamente entre los tracios y otras comunidades salvajes y tuvo un gran efecto sobre la imaginación griega. Cuando nosotros lo encontramos por vez primera, se ha vuelto místico, un símbolo o instrumento de la resurrección del cuerpo humano. Normalmente se despedaza a los dioses de la vegetación para que puedan renacer. *Las bacantes* de Eurípides y el *Penteo* de Esquilo cuentan cómo el dios o su representante son despedazados y esparcidos sobre los campos; luego, fuera del estricto círculo dionisiaco, tenemos los *sparagmos* de Orfeo, Acteón, Dirce y otros. También tenemos la muerte mística de la madre del dios (Sémele) por el fuego del

Cielo, la subyugación de los Argonautas por la primera invención del vino en los *Kabeiroi*, etcétera.

Aparte de las tragedias normales sobre temas dionisiacos, contamos con un registro de unos quince dramas satíricos, cuyo coro estaba formado por sirvientes de Dioniso, medio divinos, medio brutos. Suidas nos dice que Esquilo era considerado el mejor escritor de dramas satíricos jamás conocido; el que lo seguía en esa consideración no era ninguno de los otros dos grandes trágicos, sino un dramaturgo mucho menos famoso, Aqueo de Eretria. Los críticos antiguos parecen aceptar siempre que, si bien Dioniso era desde luego el patrón de toda la poesía dramática, en Esquilo había algo especialmente dionisiaco. Aristófanes (*Las ranas*, 1259) lo llama τὸν Βακχεῖον ἄνακτα, «nuestro rey báquico». Ateneo y otros dicen que escribió sus tragedias μεθύων, «en estado de embriaguez». Obviamente, la expresión es metafórica. Plutarco, al corregir la famosa sentencia de Gorgias, afirma que no es tanto que *Los siete contra Tebas* esté «lleno de Ares», como que todas las obras de Esquilo están «llenas de Dioniso».[2] Todo esto puede combinarse con la crítica de Sófocles de su gran predecesor: el artista más consciente de sí mismo dijo que Esquilo hizo lo correcto, pero sin saber lo que hacía.[3] Escribía más por inspiración que por medio de un arte consciente. Se podría añadir lo que cuenta Pausanias: de niño, dejaron a Esquilo en un campo para que vigilara la vid y se durmió, se le apareció Dioniso y le mandó escribir tragedias. Al despertar, lo intentó y le resultó bastante fácil.[4]

Así, tenemos testimonios de que Esquilo escribió un gran número de tragedias dionisiacas y al menos quince dramas satíricos; era considerado el mejor escritor de dramas satíricos que había existido jamás; escribía en un estado de inspiración dionisiaca, no

2. Plutarco, *Moralia*, pág. 715 E.
3. Ateneo x. 428 F.
4. Pausanias i. 21. 2.

siempre con la claridad del artista consciente. La imagen, en conjunto, es coherente. Pero detengámonos un momento a considerar qué era un drama satírico.

Un drama satírico, desde luego, no tiene nada que ver con nuestra palabra *sátira*. Era una forma peculiar de drama, representada normalmente al final de una trilogía trágica, semejante en parte a la tragedia y en parte a la comedia, con un coro formado por sátiros. Su origen se desconoce. Yo me inclino a pensar que originalmente, puesto que la tragedia representaba la muerte de Dioniso o su equivalente, el drama satírico representaba su regreso o resurrección triunfante a la cabeza de su desordenado séquito de espíritus. Se ha conservado un drama satírico completo, *El Cíclope* de Eurípides, unos quinientos versos de otro, los *Ichneutae* de Sófocles, y algunos fragmentos. También tenemos una pieza pro-satírica, una tragedia con un elemento de tipo satírico y un final feliz, representada en lugar de un drama satírico al final de una trilogía trágica, el *Alceste* de Eurípides. Todas estas piezas pertenecen a un período post-esquíleo, y es probable que el *Alceste* fuera un intento de librarse de toda la representación primitiva e incivilizada. El drama satírico parece haber desaparecido en la última parte del siglo v, pero fue resucitado en tiempos posteriores como un arcaísmo deliberado. Es una forma de arte tan distinta a cualquier cosa que exista actualmente que no estará de más dedicar un poco de tiempo a su comprensión.

Un drama satírico se sitúa en el mundo heroico y trata una historia tradicional. El coro está formado por sátiros, dirigidos normalmente por el viejo Sileno, el padre de los sátiros. Los personajes pertenecen al mundo heroico, pero casi nunca resultan adecuados a la comedia, o mejor a la κωμῳδία. No olvidemos que κῶμος significa juerga, κωμικός significa perteneciente a la juerga, y κωμῳδία es una canción jaranera. Así, el juerguista Hercales en el *Alceste* es un personaje típico de los dramas satíricos; como lo es Hermes, el niño que roba ganado en los *Ichneutae* de Sófocles o el himno homérico a

Hermes; como lo es Autólico, el príncipe de los ladrones; Odiseo, que puede jugar malas pasadas a cualquier gigante; Tersites, el censurador de príncipes, y Sísifo, que engañó a la Muerte. Para la imaginación griega los sátiros, cualquiera que sea su origen, son algo que está más bien por encima de los seres humanos; son δαίμονες, genios, inmortales o, por lo menos, capaces de alcanzar edades fabulosas y dueños de una extraña sabiduría sobrehumana, aunque por regla general prefieren no recordarla o no pensar en ella. Al mismo tiempo, son criaturas salvajes de los bosques, sin «más conciencia que una ardilla», llenos de deseos y gozos no refrenados por inhibición alguna, que beben, juegan, se burlan, se enamoran y huyen corriendo del peligro sin ningún pudor. Son llamados θῆρες, «animales salvajes», y en efecto son en parte animal y en parte dios. Así es también el propio drama satírico: en parte es heroico, escrito en estilo sublime, con una dicción incluso más audazmente poética que la tragedia normal,[5] y en parte es la sublimación de una borrachera. El tipo que conviene retener es el Heracles del *Alceste*, que no está descrito injustamente en el *Balaustion* de Browning; el Heracles que es recibido en la casa de Admeto, sin saber que Alceste acaba de morir; que come, bebe y canta, escandaliza al camarero con su jarana achispada y luego, cuando se entera de la verdad, recupera la serenidad de inmediato, se adentra en la noche para luchar con la Muerte y después, sin descanso, emprende otros trabajos.

Si nos preguntamos por qué los atenienses utilizaban, y siguieron utilizando, una forma artística tan extraña, tal vez convenga recordar que en el siglo v la tragedia y la comedia no se mezclaban. La tragedia se componía en el estilo trágico, y la comedia, en el cómico; la tragedia trataba de «personas superiores a nosotros», y la comedia, de «personas inferiores». No existió ninguna forma dramática que las mezclara hasta el auge de la Nueva Comedia en el

5. Por ejemplo χείρεσσι y posiblemente γείνατο en *Alceste* 756, 839, y τως por ὡς *Ichneutae* 39, 296. Los anapestos se permiten más libremente que en la tragedia.

siglo IV. La Nueva Comedia versaba sobre seres humanos corrientes en su vida privada y mezclaba la tragedia y la comedia como las encontramos mezcladas en nuestros asuntos cotidianos. Era realista, tierna y humorística, y podía ser poco imaginativa. Pues bien, el drama satírico, al parecer, aspiraba a lograr la mezcla de tragedia y comedia de una manera muy distinta: no fijándose en los seres corrientes, sino comprendiendo y combinando lo más alto y lo más bajo. Veía el hombre como lo describe Pope en su famoso *Ensayo sobre el Hombre*, «un ser oscuramente sabio y rudamente grande»:

> Colgado en medio, duda si moverse o parar,
> Duda si considerarse un dios o un animal [...]
> Juez de la verdad, lanzado en el error sin fin,
> Es del mundo la gloria, la broma y el enigma.

Ve al hombre como un misterio, a través de la bruma o la luz de la inspiración dionisiaca. Y si los críticos antiguos consideraban a Esquilo el mayor escritor de dramas satíricos jamás conocido, creo que, combinando este testimonio con el de las tragedias conservadas, podemos obtener una luz muy reveladora sobre su personalidad. Volvemos a encontrar al romántico o el místico que tuvo la suerte de escribir antes de la fijación de los límites modestos de la tragedia ática clásica.

Esa impresión se ve notablemente confirmada por otro fragmento de información sobre la vida de Esquilo que ha sido autentificado. Se repite muy a menudo que fue acusado de revelar los misterios.[6] No se sabe a ciencia cierta si llegó a ser juzgado por un tribunal: algunas de nuestras autoridades lo afirman; otras solo hablan de una especie de disturbio en el teatro, en el que podría haber

6. Aristóteles, *Ética*, pág. 1111a 10 ἢ οὐκ εἰδέναι ὅτι ἀπόρρητα ἦν, ὥσπερ Αἰσχύλος τὰ μυστικὰ con *Escolio*; Eliano, *V.H.* V. 19 dice que fue juzgado por ἀσεβεία: ante el Areópago, según Clemente de Alejandría, *Stromata* II, pág. 461. El disturbio en el teatro procede de Heraclides Ponticus en los Escolios a Aristóteles.

acabado asesinado de no haberse refugiado en el altar de Dioniso. Al parecer, la causa del problema no fue, como cabe suponer, una ofensa aislada, sino una tendencia constante que se manifestaba en una obra tras otra. Según el escoliasta de Aristóteles, se lo acusó de revelar los misterios en las *Toxotides*, las *Sacerdotisas*, *Sisifo arrastrando la piedra*, *Ifigenia* y *Edipo*: esto es, en cinco obras distintas. (Las *Toxotides* o *Las Arqueras* trataba del *sparagmos* del héroe dionisiaco Acteón. De las *Sacerdotisas* no se sabe nada más. *Sísifo arrastrando la piedra* se titula así para distinguirlo del *Sísifo fugitivo*, que era un drama satírico sobre el engaño de la Muerte; no sabemos si también era un drama satírico o una tragedia. La *Ifigenia* y el *Edipo* eran tragedias que versaban sobre estas leyendas bien conocidas.)

Para defenderse de la acusación de revelar los misterios, trató de demostrar que no sabía que las cosas que había dicho fueran ἀπόρρητα, o secretos religiosos, lo cual generalmente se supone que significa que demostró que no era un iniciado. Sea como fuere, parece claro que, por una u otra razón, sus contemporáneos creían que, en su inspiración dionisiaca, tendía a tratar unos asuntos religiosos más profundos que los que esperaban encontrar en el escenario e intentaba aferrar los secretos íntimos de la vida que los hierofantes consideraban su terreno privado. Ya hemos visto que en algunas de sus obras conservadas ciertamente lo hizo.

Nos gustaría saber cómo era realmente un drama satírico o una tragedia dionisiaca antes de la época de Esquilo. La evolución del primero llevó al pro-satírico *Alceste*; la segunda dio lugar a la gran tragedia mística de *Las bacantes*. Esas obras nos ofrecen el final de la evolución; para formarnos una idea del principio solo contamos con las sugerencias de la analogía y los testimonios dispersos que nos llegan a través de Aristóteles y otros. Sabemos por Aristóteles que la tragedia se originó a partir de «pequeñas fábulas y una dicción burlesca», y que tardó en alcanzar σεμνότης, dignidad o majestad; y por Aristófanes que Esquilo fue el primero en aportarle *Semnotes* y que su contribución a este respecto fue crucial.

Los fragmentos conservados de sus tragedias dionisiacas son muy insuficientes. El único rastro que tenemos de *Las bacantes* es un nombre en un catálogo y un pareado que advierte contra cualquier transgresión de la *Temis*, la costumbre tribal sagrada. Esta es una idea característica de *Las bacantes* de Eurípides. *Sémele* o las *Portadoras de agua* trataba de la petición de Sémele a su divino amante de que se le apareciese en toda su gloria y de cómo murió fulminada por su esplendor. Se nos dice que Sémele era representada como ἐνθεαζομένη, poseída por Dios; los que tocaban su cuerpo, en el que vivía el niño divino, eran poseídos por el espíritu de la profecía.[7] Ahí tenemos la *Semnotes*; el aspecto más primitivo tal vez lo muestran las portadoras de agua que formaban el coro y que trataban de extinguir el fuego. De las *Xantriai*, o *Las cardadoras*, solo sabemos que «cardaron» o desgarraron el cuerpo de Penteo en el monte Citerón. El *Penteo* debía de explicar la misma historia, ya que en el Argumento de las *Las bacantes* de Eurípides encontramos que esta siguió el mismo mito que la obra de Esquilo. *Las nodrizas de Dioniso* —debemos recordar que el dios fue criado en secreto, como Zeus, para salvarlo de sus enemigos titánicos— parece que fue un drama satírico; solo sabemos que las nodrizas fueron rejuvenecidas o nacieron de nuevo, un elemento habitual de las religiones místicas y que Eurípides y Aristófanes repiten más de un vez.[8] Los fragmentos más numerosos proceden de la trilogía titulada *Licurgea*, formada por *Edônoi*, *Bassarai*, *Neaniskoi* y el drama satírico *Lycurgus*. Licurgo, el rey de los edonios de Tracia era otro Penteo: negó al dios Dioniso y golpeó a sus nodrizas con una aguijada, y por eso, como dice Homero, «no permaneció mucho más tiempo en la tierra». Murió por *sparagmos*, como Penteo, aunque en la literatura posterior se encuentran varias versiones distintas de su

7. Escolio a Apolonio de Rodas I 636.

8. (Eurípides, *Las bacantes* 183-190; *Hclid.* 849-858; Aristófanes, *Géras*, *Anfiaraus*, *Los caballeros*.)

descuartizamiento. (Lo despedazaron caballos o panteras, o él mismo en un arrebato de locura. Fue encarcelado, como Orfeo y Reso, en las profundidades del monte Pangeo y venerado después.) En la segunda pieza, *Bassarai* o *Bassarides*, había un coro de ménades del tipo llamado por ese nombre, que, según se dice, es una palabra tracia que significa «zorras». Descuartizaron al profeta Orfeo, quien desatendió a Dioniso y se consagró al culto de Apolo o el Sol. El coro de la tercera pieza eran νεανίσκοι. La palabra significa simplemente «hombres jóvenes», pero se usa específicamente para los iniciados que han superado las pruebas que transforman a un ser humano de Niño en Hombre. Sospecho que los *neaniskoi* eran en realidad los *edônoi* convertidos. No está claro si la trilogía constaba de tres historias separadas (el juicio de Dios de Licurgo, el juicio de Dios de Orfeo y un tercero que no conocemos) o si las tres se ocupaban del destino de Licurgo y solo se ocupaban del destino de Orfeo a modo de digresión. Creo, no obstante, que la primera opción es más probable, porque se nos dice que en Esquilo los fragmentos del cuerpo de Orfeo fueron reunidos y enterrados por las Musas, episodio que parece la escena final de las *Bassarai*.[9] Se puede comparar el duelo de la Musa por su hijo en el *Reso*.

Los nombres y los sucesos varían en esta «canción del chivo» o *Sacer Ludus* de Dioniso, pero las características esenciales de la representación parecen fijadas. Era un drama sagrado, o representación de los ritos del Dios, y contenía algunos elementos fijos, que pueden verse incluso en una producción tan tardía como *Las bacantes* de Eurípides.[10] La trama de *Las bacantes* planteó dificultades a algunos críticos que no comprendieron su carácter profundamente ritual. Por ejemplo, el nuevo Dios nos dice que está recorriendo por primera vez el mundo para establecer su culto, y que Tebas es la primera ciudad de la Hélade que visitará. No obstante,

9. Eratóstenes, *Catasterismos* 24, pág. 140.
10. Véase Excursus en J. Harrison, *Themis*, págs. 341-360.

los ancianos de la tribu, representados por Cadmo y Tiresias, reprochan a Penteo que no haya observado las costumbres antiguas y que se haya levantado contra «las tradiciones de sus padres, sanciones tan antiguas como el tiempo» (201 y sig.). La contradicción es manifiesta; pero también lo es la respuesta. Era una tradición y una costumbre antigua dar la bienvenida cada año al nuevo Dios que llegaba con la primavera. Además, en la mayoría de estatuas y pinturas más antiguas Dioniso suele ser representado con barba, mientras que en *Las bacantes* Dioniso en su disfraz mortal es un joven imberbe con complexión afeminada, como corresponde a la personificación de la primavera floreciente. Por último, en *Las bacantes* hay un terremoto sobrenatural que destruye la casa de Penteo y libera a Dioniso, que había sido encarcelado en los establos. No obstante, como Verrall ha señalado en un ensayo memorable, la casa después parece estar en unas condiciones bastante buenas, y la gente que llega más tarde para ver al rey no parece darse cuenta de que a la casa le haya sucedido nada extraño. En este caso, la explicación se encuentra nuevamente en el carácter tradicional y ritual de toda la representación. Es una parte esencial del mito dionisiaco que, cuando su ministro es encarcelado, se produce un terremoto que rompe la prisión. No hay duda de que, a medida de que la técnica teatral fue evolucionando y el público esperaba más realismo, este terremoto empezó a ser una dificultad, pero estaba firmemente fijado en la historia y no era posible prescindir de él.

En los fragmentos de Esquilo encontramos la confirmación de todas estas afirmaciones. En *Las bacantes* el infractor es advertido: «Rápido llega el mal entre los hombres, y con mayor rapidez vuelve su pecado a aquel que transgrede *Temis*» (*Temis* es la antigua costumbre tradicional). Asimismo, se ha conservado un verso de los *Edônoi*: ἐνθουσιᾷ δὴ δῶμα, βακχεύει στέγη, «La Casa está poseída por un Dios; las paredes bailan para Dioniso». Eso es el terremoto. La casa «bailaba» ante la aparición o epifanía de Dioniso, como la casa de Penteo en Eurípides. Además, en cuanto al vestua-

rio y la apariencia del propio Dioniso, en los *Edônoi* tenemos una referencia a un hombre «que lleva una túnica y una piel de zorro lidia que le llega hasta los pies», y un verso que Licurgo dirige a su prisionero Dioniso: «¿De dónde viene esta cosa femenina? (ὁ γύννις). ¿Cuál es su país? ¿Qué es ese vestido?». Así pues, el Dioniso esquíleo debía de presentar exactamente la misma apariencia que el Dioniso de Eurípides, debía de ser encarcelado del mismo modo por el rey hostil, provocar el mismo terremoto y ser imprecado con el mismo lenguaje.

El mejor paralelismo con este *Sacer Ludus* dionisiaco lo ofrecen sin duda los dramas litúrgicos de la Edad Media, que representaban la Masacre de los Inocentes, o Noé y el Diluvio, o la historia de Balaam. El drama podía ser poco más que una división de la liturgia entre los monjes dentro de la catedral; podía ser una obra basada en la liturgia pero representada fuera, con gran cantidad de diálogos y personajes nuevos. Podía consistir en «pequeñas fábulas y una dicción burlesca», como algunas de las obras sobre Noé, o podía elevarse a la sublimidad de la Pasión de Oberammergau.[11] Pero en cada caso, fuera cual fuese el nuevo poeta o director de escena encargado de la representación de la obra, los elementos principales estaban firmemente fijados en la tradición y no era posible cambiarlos.

Estos dramaturgos sacros de la Edad Media disponían de abundantes materiales para el drama: escenas cómicas entre Balaam y su asno, en que el asno sale vencedor de la polémica; escenas cómicas en las que Noé se emborracha y el Todopoderoso se arrepiente de haberse tomado tantas molestias para salvarlo; escenas cómicas entre María Magdalena *in gaudio*, antes de su arrepentimiento, y el *unguentarius* al que compraba sus cosméticos; y, por otra parte, los gérmenes de grandes ideas y momentos de angustia espiritual: la propia Pasión, el arrepentimiento de Magdalena o el

11. Véase E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, Oxford, Oxford University Press, 1903, vol. II, cap. XIX.

grito del Ángel a los inocentes asesinados: *Vos qui in pulvere iacetis, expergiscimini et clamate*. Algo parecido debió de encontrar Esquilo cuando se dispuso a componer sus dramas satíricos o sus tragedias dionisiacas. Gracias a su genio supo ver, más allá de todas las trivialidades y travesuras ebrias de que se componía su materia prima, el misterio esencial de la vida y la muerte y la grandeza esencial del alma con que el hombre, en sus mejores momentos, se enfrenta a él e incluso lo vence.

Desde luego se rieron de él. En una tragedia, los *Kabeiroi*, de la que no sabemos casi nada salvo que debía de ocuparse de los misterios propios de esas deidades, introdujo a los argonautas μεθύοντας, en estado de embriaguez. La visita de los argonautas a Lemnos está conectada con algunas historias del descubrimiento y el primer cultivo de la vid, y parece probable que mostrara el efecto de la bebida misteriosa cuando el hombre la probó por primera vez. Era una escena posible pero arriesgada; nos recuerda la escena de *Las bacantes* (178-209) en la que los viejos Cadmo y Tiresias de repente están llenos de una fuerza misteriosa y bailan para el Dios. Pero esta escena está escrita con cuidado y con tacto. Esquilo era menos cauto; y parece que el comediógrafo Crates, después de ver los *Kabeiroi*, escribió una parodia en su obra *Geitones*, *Los vecinos*, cargando la nota realista de los hombres ebrios.

Sería sumamente interesante saber cómo expuso Esquilo realmente el gran mito dionisiaco. En *Las bacantes* de Eurípides, el único caso en que encontramos ese mito tratado por un poeta de genio con una imaginación y un sentimiento tensos, casi todos los críticos sienten la presencia de un enigma, aunque todavía no se hayan puesto de acuerdo sobre su respuesta. Que *Las bacantes* significan algo, que no se trata simplemente de una historia fascinante y bastante horrorosa puesta en escena con ornato de palabras hermosas, lo creen casi todos los que han estudiado la obra. Que las bacanales del coro son cosas bellas, y sus canciones poesía maravillosa, parece innegable; y casi igual de claro parece que el Dios es

cruel e inhumano y que incluso sus adoradores así lo creen. Pero decir todo eso equivale a enunciar el problema, no a resolverlo. La obra no puede ser una mera denuncia de la religión dionisiaca; no puede ser una simple regresión a la extrema superstición por parte de un veterano defensor del pensamiento libre. En otro lugar he explicado mis propias opiniones al respecto.[12] Uno no puede dejar de preguntarse qué haría Esquilo con el mismo material y el mismo problema en sus reiterados tratamientos de él. Pero no disponemos de testimonios que puedan guiar nuestras conjeturas. Elevó el drama báquico de la trivialidad a la grandeza seria, y lo hizo viendo el misterio que había detrás de él. De eso podemos estar seguros, pero de poco más.

Hubo también otro método por medio del cual elevó la dignidad del drama e intensificó su seriedad. Ateneo nos dice que Esquilo calificó sus tragedias de «tajadas de los grandes banquetes de Homero»,[13] y los escritores modernos repiten a menudo esta afirmación, aunque no se esfuerzan demasiado por analizar su significado. Para entenderla, antes debemos recordar que en la época de Esquilo la palabra «Homero» cubría el conjunto entero de la leyenda heroica, no solo la *Ilíada* y la *Odisea*; y luego tenemos que fijarnos en los principales temas con los que forjaron sus tragedias los predecesores de Esquilo. Los predecesores fueron Tespis, Quérilo, Prátinas y Frínico. Conocemos el título de cuatro tragedias atribuidas a Tespis; su autenticidad es dudosa, pero, si son genuinas, todas ellas presentan un tema dionisiaco o del Demonio del Año. Prátinas introdujo el drama satírico en Atenas, y treinta dos de sus cincuenta dramas eran dramas satíricos. Quérilo hizo algunas innovaciones en el tratamiento de las danzas corales y algunas mejoras en el vestuario; por lo demás, es conocido principalmente

12. *Euripides and his Age*, Home University Library, 1913, págs. 181-189.
13. τεμάχη τῶν ῾Ομήροθ μεγάλων δείπνων Ateneo VIII. 347E. Cf. Wilamowitz, *Herakles*, I. 94. 59.

por el proverbio «Cuando Quérilo era un rey entre sátiros». Hasta aquí, la tragedia parece confinada al círculo de Dioniso y los sátiros, y a las «pequeñas fábulas» que Leaf llamaba «magia del campo». Empieza a producirse un cambio con Frínico, del que tanto aprendió Esquilo. Parece que sus temas todavía pertenecieron básicamente al grupo dionisiaco o satírico: Acteón con su *sparagmos*; *Alceste*, que era un drama satírico; *Tántalo*, normalmente un tema de drama satírico; las *Danaides*, tratado probablemente en el estilo burlesco pre-esquíleo que encontramos en la versión de Píndaro. No obstante, Frínico, al parecer, intentó encontrar temas más dignos de la magnífica música jónica y las danzas que cultivó, con movimientos «tan variados como las olas en un mar tempestuoso»,[14] y de ese modo les confirió una nueva dignidad o *Semnotes*. En sus *Mujeres de Pleurón*, llevó a cabo el audaz experimento de tratar un tema épico, la muerte de Meleagro; y en otras dos obras utilizó temas del tipo que tendríamos que llamar histórico. La primera de ellas, *La toma de Mileto*, no solo le costó verse envuelto en problemas públicos y una multa de mil dracmas, sino que las autoridades también prohibieron que cualquier otro dramaturgo hiciera una tragedia con ese tema en el futuro. Heródoto (VI 21) atribuye esta prohibición al dolor que la toma de Mileto provocaba al público ateniense, acentuado quizá por los remordimientos causados por su propia inacción. Pero pudo deberse al sentimiento religioso o artístico de que el *Sacer Ludus* de Dioniso no era una ocasión apropiada para tratar asuntos de política contemporánea. De ser así, tal sentimiento pudo haber cambiado en la época en que compuso su segunda tragedia sobre un asunto contemporáneo, *Los persas*; o también es posible que se considerase que ese tema en particular, aunque fuera contemporáneo desde el punto de vista cronológico, pertenecía por derecho de calidad a la edad heroica. Sin embargo, para nuestro propósito presente, nos interesa el hecho de que Frí-

14. Plutarco, *Moralia*, pág. 732 F.

nico amplió el campo de la tragedia y la hizo menos trivial al incluir dos temas de la historia reciente, y uno, si no varios, del acervo épico. Al menos cortó una «tajada de los grandes banquetes de Homero». Esquilo fue mucho más lejos; tomó un tema tras otro de la tradición épica y de ese modo situó la tragedia en el mismo nivel que la propia épica.

Los dos grandes poemas que se recitaban cada cuatro años en las Panateneas en Atenas y que sobre esa época se empezaron a enseñar a los niños y los jóvenes como requisito básico de la educación literaria se distinguían de toda la poesía que los precedía y los rodeaba sobre todo por una cualidad: su *Semnotes*, dignidad, magnificencia. La *Ilíada* y la *Odisea*, en virtud de su misma perfección, comparada con las masas de poesía tradicional a partir de las cuales se esculpieron, ejercieron una enorme influencia sobre la poesía griega, una influencia tanto inspiradora como destructiva. La escuela de Lesbos, en efecto, tenía su propia perfección; ciertas partes de Safo y Alceo no están afectadas por Homero, mientras que otras demuestran la capacidad de absorberlo sin perder la propia individualidad. Pero, de la poesía compuesta en el continente, no se conserva casi nada que no estuviera moldeado de manera fundamental por esa nueva influencia homérica. La casi completa desaparición de la gran cantidad de poesía épica que no se escogió para la recitación; la similar desaparición de Estesícoro, pese a sus esfuerzos para «homerizar» sus relatos líricos; los testimonios de un esfuerzo similar en lo que se ha conservado de Hesíodo; la supervivencia accidental de dos poemas de Corina, que nos muestra el aspecto que debía de tener la poesía nativa en Beocia cuando no acusaba las influencias homéricas, todos estos fenómenos apuntan a la misma conclusión. Y bien podría ser que cuando Esquilo hablaba de los «grandes banquetes de Homero» no estuviera pensando simplemente en los temas épicos en general, sino en el estilo sublime que admiró en las Panateneas y que introdujo en las Dionisias. Ciertamente, aunque sacó sus temas de toda la tradición

épica, su dicción presentaba el arte especial de la *Ilíada* y la *Odisea* y alcanzó la misma grandeza de expresión. Las «pequeñas fábulas y dicción burlesca» desaparecieron para siempre, y la tragedia hizo suyos el acervo heroico y el «estilo sublime».

Solo en una ocasión Esquilo creó una trilogía trágica a partir del relato principal de los poemas homéricos tal como nosotros los conocemos: *Los mirmidones*, *Las nereidas* y *Los frigios* o *El rescate de Héctor* trataban el mismo tema que la *Ilíada*.[15] El experimento no se repitió. Los autores de tragedias, si bien vagaban libremente por el campo de la leyenda épica, tenían la precaución de mantenerse lejos del relato principal de la *Ilíada* y la *Odisea*. Estos dos temas pertenecían definitivamente al festival de Apolo en las Panateneas; eran recitados en la adecuada manera apolínea. Pero el resto de «Homero» —para utilizar la palabra en su sentido antiguo del siglo v— no estaba asignado a ninguna representación o recitación particular y estaba a disposición de Dioniso, si este lo deseaba. En cualquier caso, advertimos que en realidad se mantiene una división con cuidado. La *Ilíada* y la *Odisea* son recitadas en las Panateneas; el resto de las leyendas heroicas está disponible para su tratamiento en las Grandes Dionisias en la forma de la tragedia. La trilogía que acabamos de mencionar es la única excepción. Comprende un hermoso tema trágico, un tema que resultaba especialmente tentador para Esquilo. El principio de *Los Mirmidones* se ha conservado. «Gran Aquiles, ¿ves esto? Los griegos pasando trabajos y rotos por la lanza...». Es la exhortación de sus propios soldados a Aquiles para que salve a los griegos y no se mantenga al margen por la ofensa que Agamenón ha infligido en su honor. Sabemos que, en la versión de Esquilo, se mantuvo en silencio mucho tiempo, sin dignarse a contestar; que finalmente cedió hasta el punto de dejar que Patroclo y los mirmidones fueran a la batalla mientras él mismo seguía negándose a entrar en

15. Véase *Rise of the Greek Epic*, cap. XII (pág. 297 de la 4ª edición).

liza. Sin él, Patroclo, arriesgándose demasiado, murió a manos de Héctor. En la siguiente pieza, las nereidas, hermanas de Tetis, su madre, vienen a consolar a Aquiles por la muerte de su amigo y a traerle una nueva armadura celestial. Tetis le advierte que a la muerte de Héctor la seguirá rápidamente la suya propia, y con ese conocimiento va a vengar a su amigo. Matará a Héctor; no le dará sepultura; dará su cadáver de comer a los perros. No ahorrará ningún detalle de la completa venganza, para que no parezca que piensa en su propio destino y que utiliza el honor de su amigo como factor de regateo para obtener merced o sepultura para sí mismo. En la tercera pieza, Esquilo trató la gran escena trágica de *Ilíada* XXIV: la visita del viejo Príamo al campamento griego para suplicar a Aquiles que devuelva el cadáver de Héctor para que puedan darle sepultura; la furia de Aquiles, su piedad, su estallido de llanto y la escena de los dos enemigos llorando juntos y reconciliados por su dolor común. Magnífica como es dicha escena en Homero, uno se pregunta si no debió incluso de ganar en drama y hondura filosófica en manos de Esquilo.

Había unas cuantas tragedias basadas en episodios mencionados de pasada en la *Ilíada* o la *Odisea*. La *Orestea*, por ejemplo, se centra en el asesinato de Agamenón, que es mencionado tres veces en varias digresiones de la *Odisea*; y merece la pena observar que, mientras que Esquilo trata todo el tema con un espíritu distinto, mucho más trágico, intenso e inquisitivo, conserva algunos detalles que demuestran que tenía en mente ciertos pasajes de la *Odisea*. Por otra parte, *La psicostasia*, o *El pesaje de las almas*, está basada en un motivo que también aparece en la *Ilíada*. Allí, antes del duelo final, Zeus toma una balanza y pone en sus platillos dos destinos de muerte, uno para Aquiles y otro para Héctor, el domador de caballos. Levantó la balanza y el día fatal de Héctor inclinó la balanza (*Il.* XXII, 209 y sigs.). Así Apolo lo abandonó, y cayó. En Esquilo, es un pesaje de vidas, no de suertes, y los dos guerreros no son Aquiles y Héctor, sino Aquiles y Memnón; pero, lo que es más impor-

tante, en la escena en la que Zeus levanta la balanza, las madres de los dos luchadores están presentes, Tetis y Eos, ambas bellas, ambas divinas, ambas angustiadas, cada una rezando con el mismo derecho por la vida de su hijo. Eso es la tragedia; y eso convierte el relato épico en una cuestión universal. También hubo una obra titulada *Penélope* de la que conocemos poco, salvo un verso en que el Odiseo disfrazado parece decir que es un forastero de Creta. Si era un drama satírico, como parece probable, no había ninguna objeción a que los dramas satíricos caricaturizasen la épica apolínea en las Dionisias. (Cf. *El cíclope* de Eurípides y la *Nausícaa* de Sófocles.)

No obstante, la mayoría de las «tajadas» que Esquilo cortó de los grandes banquetes de Homero no guardaban relación con la *Ilíada* ni con la *Odisea*. La trilogía a la que pertenecía *Los siete contra Tebas* (formada por *Laio*, *Edipo* y *Los siete*) procedía del ciclo tebano de leyendas. Otro tratamiento de la muerte de Áyax procedía de otras partes del grupo troyano. *El juicio de las armas* se ocupaba de la competición de Áyax y Odiseo por las armas de Aquiles, y de la derrota del primero. La siguiente pieza presentaba la locura y la muerte de ese héroe; se titulaba *Las tracias*, por las cautivas de Áyax, que formaban el coro, y quizá sugirió a Sófocles el bello personaje de la cautiva Tecmesa en su *Áyax*. La tercera pieza, *Las Salaminias*, probablemente trataba de la situación descrita en el *Áyax* de Sófocles (1006-10020): el regreso del noble bastardo Teucro a Salamis sin su hermano, la historia que le cuenta a Telamón, la maldición que este pronuncia contra él y la huida a través del mar para construir otra Salamina en tierras desconocidas.

Debió de existir una trilogía sobre la leyenda de Perseo; primero, *Los que tiran de la red*, que sacaron del mar a Dánae con su niño pequeño; luego alguna pieza sobre las hazañas de Perseo; finalmente, el *Polidectes*, que contaba que Perseo, al que se suponía muerto desde hacía tiempo, regresaba para salvar a su madre de ese tirano. Conocemos otras obras por separado. *Los Misios* contaba cómo Télefo, herido por la lanza fatal de Aquiles, y después de

que un oráculo le dijera que «solo el que hiere sanará» —ὁ τρώσας ἰάσεται—, volvió de Tegea a Misia para suplicar a su enemigo. O bien estaba o bien decía estar manchado por un delito de sangre, y por eso tenía que hacer el viaje sin hablar. Cabe conjeturar que se acercó a Aquiles como un extranjero que le suplicó la purificación, y luego, cuando Aquiles lo aceptó, reveló su nombre y su propósito. La obra sirvió de modelo a Eurípides para su célebre *Télefo*, que dio ocasión a Aristófanes para desplegar su ingenio. Había piezas sobre *Palamedes*, el sabio leal, condenado injustamente por las pruebas aportadas por el sabio falso, Odiseo; sobre *Níobe* y el dios cruel que dijo ser su amigo y mató a sus hijos; sobre *Filoctetes*, abandonado por los griegos en Lemnos y ahora indispensable para el éxito de sus armas; sobre *Ifigenia*, sacrificada o salvada milagrosamente. En las fronteras entre la épica y el mero ritual del Demonio del Año, parece que encontramos la curiosa trilogía que contenía la *Hipsípila* y la *Nemea*, y trataba de la continuación del acto atroz cometido por las mujeres de Lemnos. Debían de ser mujeres bárbaras o pelásgicas, cuya isla había sido conquistada por los invasores griegos, que también mataron a todos sus hombres. Las mujeres fueron convertidas en esclavas y concubinas; pero sus nuevos amos se fiaron de ellas demasiado pronto y las mujeres se levantaron en secreto y mataron a todos los griegos de la isla. Después, habiéndose quedado solas, en situación de peligro inminente, recibieron la visita de los argonautas en su viaje en busca del Vellocino de Oro. Por supuesto, no los dejaron desembarcar hasta que hubieron firmado un tratado de paz y aceptado vivir con ellas y ser sus «hombres». Eso se contaba en la primera pieza, *Hipsípila*. En la tercera, parece que la princesa Hipsípila era una esclava en Nemea, cerca del istmo de Corinto. Los Juegos Nemeos se fundaron en honor de su hijo o lactante Arquémoro, al que mató una serpiente misteriosa.

Tenemos la impresión de que, en manos de Frínico y Esquilo, la tragedia trató de escapar de su esfera original de «pequeñas fá-

bulas y dicción burlesca» y encontrar un territorio más elevado y más amplio. Acentúa el significado de su *molpe* dionisiaca, pero eso se vuelve monótono. Ensaya temas de historia contemporánea, pero eso acarrea problemas. Invade la historia de la *Ilíada* y la *Odisea*, pero ese es el dominio de Apolo, y Dioniso es ahuyentado. Finalmente toma posesión del vasto ámbito de las leyendas heroicas que no se recitan en las Panateneas y los innumerables mitos locales que pueden ser elevados al nivel heroico.

Hay otro aspecto que es de esencial importancia para la apreciación de Esquilo, pero que no es posible explicar a los lectores ingleses sin un detallado estudio lingüístico; a saber: la dicción majestuosa, la ῥήματα σεμνά, que en ocasiones se extravasa en frases extrañas y difíciles. Los fragmentos corroboran el testimonio de las tragedias completas: difícilmente puede dejarse de reconocer al autor de los versos de *Níobe* (fr. 161):

> Μόνος θεῶν γὰρ θάνατος οὐ δώρων ἐρᾷ,
> οὐδ' ἄν τι θύων οὐδ'ἐπισπένδων ἄνοις.
> οὐδ' ἔστι βωμὸς οὐδὲ παιωνίζεται,
> μόνου δὲ Πειθὼ δαιμόνων ἀποστατεῖ.

Pero en este punto podemos aceptar con seguridad, sin ulteriores exámenes, el veredicto de Aristófanes. En la contienda entre Eurípides y Esquilo de *Las ranas*, se trata un tema tras otro: estilo general, influencia moral, prólogos, fragmentos líricos. Tras analizar todos estos aspectos, no se puede tomar ninguna decisión, hasta tal punto es parejo el mérito de ambos contendientes. Finalmente se decide pesar los versos de ambos en la balanza y, entonces, Esquilo resulta claro vencedor una y otra vez. Cuando un helenista actual se pregunta por qué considera a Esquilo superior a otros poetas, creo que la razón que se le ocurrirá, en general, será su dicción majestuosa. Parece, en efecto, una «gran expresión de los primeros dioses».

Al principio de este libro nos propusimos demostrar que Es-

quilo había llegado a ser el creador de la tragedia en virtud de tres grandes logros: hizo la tragedia *Semnon*, algo majestuoso; fue un pionero de la escenografía que llevó a cabo experimentos demasiado audaces para los escritores más clásicos que lo siguieron; y por último fue un poeta de grandes ideas, que encontró en las leyendas no solo el material para unas historias ingeniosas, fascinantes o emocionantes, sino también para grandes problemas, de la clase de los que acaso nunca se podrán resolver y que deben ser considerados tanto por la emoción como por la filosofía.

En las obras conservadas encontramos muchas pruebas que corroboran esta última opinión. En el *Prometeo* tenemos el problema universal de Job, el «gran argumento» que Milton también ensaya vanamente. En *Las suplicantes* encontramos lo que *groso modo* podemos llamar el misterio del sexo, el carácter sagrado de la virginidad, sentido tan intensamente por los antiguos, combinado con el carácter no menos sagrado del amor; en *Los persas* quizá poco más que el eterno problema de la *hybris* y su venganza; en *Los siete*, el conflicto entre *Dike* y *Eusebeia*, entre la justicia estricta y esa otra cosa que la supera, la devoción que debe un hombre a sus dioses, su madre o su ciudad. En la *Orestea*, como veremos, se expone el mayor problema de todos, la eterna cadena de la justicia o el castigo por el mal cometido, que es situada frente a la necesidad y el deber del perdón, y que se intenta superar haciendo del principio rector del universo no un sistema de causación física, sino una mente viva y libre. En los fragmentos inconexos que es todo lo que queda de la gran mayoría de las obras de Esquilo es, desde luego, difícil encontrar un propósito o plan unificador. Las tragedias báquicas, como la *Licurgea*, seguramente plantearon ese problema que es tan evidente en *Las bacantes* de Eurípides.[16] Es un problema con muchas facetas. Una de ellas es, a grandes rasgos, el conflicto entre las exigencias de los elementos sobrios y las de los elemen-

16. Véase, más arriba, págs. 142-143.

tos inspirados en la vida: la «hora atestada de la vida gloriosa» con todas sus posibles consecuencias ruinosas frente a la «edad sin nombre», con su relativa seguridad e inocencia; la llamada del éxtasis frente a la llamada del deber o la prudencia.

En otros lugares de las obras fragmentarias parece que encontramos insinuaciones de conflictos de ideas similares. Ya hemos visto que el pesaje de las almas, que en Homero no es más que un episodio impresionante, se convierte en manos de Esquilo en el antiguo y conocido problema que plantea toda guerra: las plegarias de la buena gente de cada bando por la ayuda del mismo dios contra la gente del otro bando. De forma similar, la muerte de Sarpedón ante Troya y el transporte de su cadáver por los dos espíritus, el Sueño y la Muerte, a Licia, su país, para que reciba allí sepultura es objeto en la *Ilíada* de una narración directa. En la *Europa* de Esquilo, en cambio, todo se veía a través de los ojos de la madre del soldado muerto, Europa, en su propia casa, lejos de la batalla. Una de las trilogías épicas se basaba en un conflicto moral provisto ya por el relato homérico, el conflicto en Aquiles entre el honor personal y la lealtad a su jefe, así como entre el orgullo tenaz y la σωφροσύνη, y finalmente entre la tempestad de pasiones basadas en su profundo amor por el amigo cuya muerte ha causado él y las exigencias de lo que los griegos habrían llamado Αἰδώς o Εὐσέβεια, «compasión» o «piedad». No es muy distinto el conflicto del *Juicio de las armas*: por un lado, el intenso sentimiento del honor herido por parte del héroe, que lleva a la locura, la deslealtad y el arrepentimiento; por otro, el *aidos* que demuestra Teucro y quizá, como en Sófocles, Odiseo, y al que ofenden el propio Áyax y Telamón. Del *Filoctetes* de Esquilo sabemos poco; solo contamos con una descripción del comienzo ofrecida por Dion Crisóstomo (LII). Dion compara las tres piezas sobre Filoctetes compuestas por los tres autores trágicos, respectivamente, y expresa la mayor admiración por la majestad y simplicidad de Esquilo. Su falta misma de inventiva casa bien con una atmósfera heroica. Dion no nos dice

si el tratamiento general de la pieza era el mismo que en Sófocles, aunque da a entender que lo fue. De ser así, el caso es interesante. El *Filoctetes* de Sófocles es un drama psicológico. Filoctetes, aquejado de una horrible herida, ha sido abandonado en Lemnos por los griegos, que desoyeron el consejo de Odiseo. Al cabo de nueve años, un oráculo les dice que solo él y sus flechas podrán conquistar Troya. Odiseo se compromete a intentar llevar a Troya al hombre ofendido y enfadado, pero, como Filoctetes lo considera un viejo enemigo, lleva consigo al joven y caballeroso Neoptólemo, hijo de Aquiles, al que Filoctetes no ha visto nunca. Siguiendo las órdenes de Odiseo, el joven se gana la confianza del enfermo y se hace con la posesión del arco y las flechas; luego, cuando ya las tiene, su propia traición le repugna, se derrumba, devuelve el arco, desafía a Odiseo y está dispuesto a soportar todo lo que le ocurra antes que beneficiarse de una mentira tan vil. Al parecer, Sófocles introdujo el personaje de Neoptólemo, y es posible que fuera él quien imprimió este especial giro psicológico a un relato que antes era meramente épico. Con todo, no me parece probable. No existe una solución real al problema de conseguir la ayuda de Filoctetes si no se lo convence para que acuda voluntariamente. Creo que el Odiseo de Esquilo no solo debió de presentarse ante Filoctetes al principio sin que este lo reconociera, sino que al final debió de revelar su identidad y obtener el perdón de su viejo enemigo. Era un tema difícil; pero Dion nos dice que se criticó la obra de Esquilo por contener un tema difícil y no inventar ningún recurso para hacerlo probable, mientras que sus sucesores inventaron varios. Merece la pena recordar que al menos dos de las trilogías de Esquilo conocidas terminan con una reconciliación de los enemigos.

Podrá parecer a algunos lectores que estas cuestiones de la justicia y el perdón, de la virginidad y el amor, el honor y la lealtad, son demasiado modernas y civilizadas para una poeta griego antiguo; pero creo que eso sería un error. Quizás he expresado mi opinión en términos modernos; pero los conflictos han estado

constantemente presentes en la sociedad humana, incluso en sus estadios primitivos. Para un ejército salvaje tiene una gran importancia si un jefe en concreto insistirá en su propio honor o lo sacrificará en aras del bienestar común; como la tiene para una mujer salvaje encontrar la manera de observar sus tabúes religiosos y, al mismo tiempo, satisfacer a su amante; como para un vengador primitivo saber hasta cuándo debe continuar el matarse los unos a los otros y si alguna vez habrá paz para él y sus hijos. Estos conflictos son eternos; lejos de crearlos, la civilización probablemente los ha suavizado.

Otra dificultad puede causar un recelo más justificado. Uno no puede dejar de preguntarse hasta qué punto es posible que un inglés moderno, separado del poeta griego por más de dos mil años de historia, y por grandes abismos de pensamiento, lenguaje y estructura social, penetre con una comprensión íntima en la mente de Esquilo. Es posible que los helenistas simplemente nos estemos engañando. Aun después de años de atento y apasionado estudio, ¿es realmente posible una comprensión como la que tratamos de obtener? No me atrevo a contestar afirmativamente, pues de continuo malinterpretamos a nuestros íntimos amigos; pero creo que deberíamos ser cautos antes de optar por una respuesta definitivamente negativa. Es innegable que disfrutamos de la poesía griega. Apreciamos y disfrutamos varios elementos sumamente sutiles de ella: pequeñas ondulaciones rítmicas en una lengua que —lo reconozco— no sabemos pronunciar; la utilización de una forma dialéctica, de una frase con unas asociaciones concretas; incluso, creo, en raras ocasiones, el uso de una palabra cuyo significado no se conoce con certeza. La comunicación de la belleza, si esa es la palabra adecuada, es un proceso más sutil y misterioso de lo que nuestros psicólogos han sido capaces de analizar, y me inclino a sospechar que muchas personas que viven actualmente han tenido una comunión más cercana e íntima con los pensamientos de Shakespeare, Dante, Virgilio o, posiblemente, Esquilo, que con los de sus vecinos.

# 6
# LA *ORESTEA*

Lo primero que sorprende al lector que pasa de las obras anteriores de Esquilo a la *Orestea* es el aumento de la acción dramática. En las obras anteriores hay una gran situación en la que el poeta nos sumerge y sobre la que a lo sumo pasan uno o dos destellos súbitos de acción. Una mujer perseguida por la lujuria de un hombre indeseado, el Salvador de la humanidad clavado eternamente a la roca, la tensión de un gran pueblo que espera y recibe la noticia de la derrota en la guerra, la agonía de una ciudad asediada: todos estos son la clase de asuntos que pueden tratarse en una simple danza coral sin nada más que palabras y música. Como mucho, Esquilo, transformando la *molpe* en drama, añade un breve destello de acción: en *Las suplicantes* el rescate de las mujeres, en el *Prometeo* el encadenamiento del prólogo y la caída en el infierno del final, en *Los siete* la escena donde Eteocles parte para matar a su hermano y para acabar muriendo. En *Los persas* hay una tensión constante a lo largo de toda la obra, diversificada por la entrada del Mensajero, la evocación de Darío y la entrada de Jerjes, pero la situación nunca cambia, simplemente es vista desde diferentes ángulos.

En la *Orestea*, en cambio, tenemos una historia real en la que la acción es intensa y progresiva; tenemos una trama que culmina en el asesinato, una venganza y un juicio. No obstante, si alguien considera la *Orestea* como un mero drama de argumento del tipo moderno común, o incluso del mismo tipo que el *Oedipus Tyrannus*, verá que no acaba de funcionar. Si quiere acción, lo molestarán las

interminables demoras, coros, debates teológicos; si decide eliminar estos pasajes y empieza donde comienza la acción, verá que no tiene nada más que un melodrama desagradable. Incluso Aristófanes se quejó de las largas ristras de versos que el coro soltaba, «cuatro, una tras otra, bien seguidas» (*Las ranas*, 914). El primer coro del *Agamenón* tiene 211 versos; sin embargo, para la correcta comprensión de la *Orestea*, no se puede eliminar ni una sola estrofa del coro.

No puede haber dos cosas más distintas que una historia de aventuras y un poema dramático, una obra de Dumas padre y otra de Tolstói. En la primera, se da por supuesto lo que es un asesinato o, pongamos por caso, lo que es un amante o un marido, y se emplea el ingenio en crear una historia apasionante sobre amantes, maridos y asesinatos; en la segunda, se da por supuesta una historia y se emplea la imaginación en intentar averiguar lo que es el asesinato, o lo que realmente significa ser un marido o un amante. En la *Orestea*, se da por sabido que Agamenón conquistó Troya, después de haber sacrificado a su hija Ifigenia para poder hacerlo, que su mujer Clitemestra lo asesinó y que su hijo Orestes mató o ejecutó a esta y, como consecuencia de ello, se volvió loco. El drama trata de hacernos sentir qué es tomar una ciudad, sacrificar a una hija, odiar a un marido hasta el punto de matarlo o verse impelido a un acto tan atroz como el asesinato de la propia madre. Y, obsérvese bien, no se trata meramente de psicología imaginativa: eso nos daría una obra como *Thérèse Raquin* de Zola o, quizá, *Crimen y castigo* de Dostoievski. Podría ser algo bastante sórdido. De lo que aquí se trata es, por decirlo así, de penetrar en el sentido último de estas espantosas e increíbles perturbaciones del cosmos de la vida. Hay en ello religión, además de psicología, y sobre todo hay poesía. Me atrevería a decir que el lector que se haya sumergido realmente en la *Orestea* sentirá lo que es la poesía, sentirá lo que es la religión y aprenderá una asombrosa cantidad de cosas sobre el corazón humano, cuando menos en sus aspectos más imponentes y más trágicos. Puede que eso esté mal expresado; pero es una

impresión así la que hace que muchos helenistas se sientan inclinados a decir, con Swinburne, que la *Orestea* es quizá «el mayor logro del espíritu humano».

Antes de que empiece la acción se produce una larga preparación: tenemos que esperar hasta el verso 800, aproximadamente la mitad de la pieza, a que aparezca Agamenón, y hasta el 970 a que entre en la casa. Hasta entonces todo es creación de atmósfera y suspense. Luego, salvo un efecto negativo en el verso 1033, en que esperamos un grito de muerte y, en cambio, obtenemos otra entrada de Clitemestra, vuelve a haber creación de atmósfera y suspense hasta que Casandra entra en la casa en el verso 1330. Después, en los últimos trescientos versos viene el grito de muerte de Agamenón, el descubrimiento de Clitemestra junto a los cadáveres de su marido y Casandra, el conflicto entre Clitemestra y los ancianos, la entrada triunfal de Egisto y el doblegamiento de toda oposición.

En *Las coéforas*, la segunda parte de la trilogía, las proporciones son extremadamente distintas. Es la única obra de Esquilo que depende en gran medida de la trama y la acción para lograr su efecto. En el *Agamenón* la atmósfera y las cuestiones morales se han preparado tanto que en esta obra la acción puede empezar de inmediato. En cuanto vemos a un hombre joven armado rezando junto a una tumba descuidada, sabemos cuál es la situación. Y cuando Clitemestra hace una entrada no anunciada e inesperada, y la vemos aparecer grave y cortés, exactamente donde poco antes había exultado, furiosa, junto a los cadáveres de Agamenón y Casandra, no necesitamos explicaciones ni reflexiones para sentir la atmósfera. Solo hay una escena que a un ojo moderno le parecería que retarda la acción innecesariamente: a saber, la plegaria de Orestes y Electra junto a la tumba de Agamenón, que ocupa 200 versos, una quinta parte de la pieza. Aparte de esta única escena, la acción es tan rápida como la de *Edipo*; y esa escena es absolutamente fundamental para la trama, y cada uno de sus versos necesario. Descubren a Orestes solo en la tumba. Este ve acercarse

a los portadores de la libación y se esconde. Por la plegaria de Electra descubre quiénes son y lo extraño del propósito que los ha llevado allí: la asesina, asustada por un sueño, ha enviado plegarias y libaciones a la tumba de su víctima. Orestes sale de su escondite y es reconocido. El hermano y la hermana se arrodillan y ruegan fervientemente a su padre que se despierte y los ayude; lloran y lloran hasta que al final saben en sus corazones que su súplica ha sido escuchada. Agamenón se ha despertado. Los muertos están con ellos y no han de tener ningún miedo. Orestes se disfraza, regresa al palacio y pregunta por Egisto. En lugar de él, aparece su madre; eso le pone las cosas más difíciles, pero cuenta con elocuencia la historia de su propia muerte y lo dejan entrar. Enseguida aparece su vieja nodriza anegada en llanto. Ha oído la noticia de la muerte de Orestes, y Clitemestra le ha mandado ir a informar a Egisto, que está en el extranjero. Tiene que volver de inmediato. «¿Ha de venir con su guardia?», pregunta el corifeo. «Sí, como siempre». «No. Dile que venga solo; la guardia solo asustaría a los forasteros y haría que temieran hablar». La nodriza queda desconcertada, pero accede. Egisto regresa, receloso, pero no lo suficiente. Entra en la casa; el coro espera mientras cae la noche; se oye un grito, y sale corriendo un esclavo, presa del pánico (887):

El muerto ha matado al vivo.

Pero ¿a quién puede pedir ayuda? Acude al ser humano más fuerte que vive en el recinto del castillo, Clitemestra. Sale a escena Clitemestra, que comprende enseguida que ha llegado el vengador y pide un hacha para enfrentarse a él (891):

¡A tal punto de riesgo hemos llegado!

Aparece Orestes antes de que pueda llegar el hacha: «A ti también te estoy buscando. Este ya tiene suficiente». Clitemestra lucha por

su vida palmo a palmo, y se defiende en un diálogo de maravillosa fuerza y brevedad. Orestes está a punto de ceder, pero, reafirmado en su intención por las palabras de Pílades, se endurece y conduce a su madre al interior de la casa. Se produce entonces el canto de exultación del coro y, acto seguido, la espantosa escena final, en que Orestes, junto a los cadáveres, se dirige a Dios, al pueblo argivo, al Sol, para declarar su inocencia, pero incluso mientras presenta su alegato siente que su razón lo abandona y ve a las Furias. El coro intenta consolarlo y le ruega que no ceda a las fantasías. ¡Ahí no hay nada! Pero Orestes responde con los versos terribles (1061 y sig.):

> ¡Vosotras no las veis, pero yo estoy viéndolas! ¡Me siento acosado!
> ¡Ya no puedo seguir aquí!

A lo largo de toda la pieza hay trama, acción y, desde luego, personajes. Pero el valor de cada efecto depende de los grandes coros introductorios del *Agamenón*, que también llevan al largo comentario final en la conclusión de *Las Euménides*, con su doctrina profundamente sentida de la validez en todo el mundo de la Ley de Justicia y, sin embargo, de la existencia en el Cielo de una voluntad o un entendimiento que se impone incluso a la ley.

Pues *Las Euménides* también empiezan, como *Las coéforas*, con una acción rápida y casi sensacional. Vemos a la Pitia en Delfos pronunciando su *prorrhesis* o discurso preliminar antes de entrar en el lugar sagrado. Entra en el templo y, al momento, vuelve a salir aterrorizada, pues ha visto ante el altar a un hombre con una espada ensangrentada, rodeado de un círculo de seres monstruosos. Se va arrastrándose, después de rogar a Apolo que purifique su propia casa. Se abre la parte de atrás de la escena y vemos a Orestes junto al altar, a Apolo encima de él y alrededor de ellos las horribles Furias, rendidas por un sueño mágico que se les ha infundido. Apolo le pide a Orestes que, huyendo de ellas, vaya hasta la estatua de Ate-

nea en Atenas. Desaparecen todos, menos las Furias dormidas. Llega entonces la Sombra de Clitemestra, con la herida abierta en la garganta, y las exhorta a que se despierten y no la abandonen. Cuando se van despertando poco a poco, el fantasma desaparece. Apolo, a quien las Furias insultan por haber ayudado a un asesino, las echa de su casa («Marchaos ya, rebaño sin pastor»). Entonces la escena cambia y vemos a Orestes, agotado por el sufrimiento, abrazándose a la estatua de Palas en Atenas. Pese a sus súplicas, no hay respuesta de la diosa. En cambio, llegan las vengadoras, que han seguido el rastro de sus pies sangrientos. Lo encierran en el altar. Orestes vuelve a suplicar a Atenas, y de nuevo no hay respuesta. Las Furias empiezan a cantar una canción mágica a cuyos sones quieren atarlo, hacerlo suyo para siempre, incapaz de escapar, moverse o pensar. Entonces, cuando Orestes ha caído en lo más profundo de su desesperación, aparece Atenea. Después de algunas explicaciones, las Furias, confiadas en su causa, acceden a aceptar la decisión de Atenea en el contencioso entre ellas y su víctima culpable. Que se haga prestar juramento a Orestes; si puede jurar que no mató a su madre, sea puesto en libertad. Con sorpresa para las Furias, Atenea dice que el asunto no puede decidirse de ese modo. Tiene que haber un juicio y deben examinarse los motivos, las circunstancias y el grado del castigo ya padecido; todo lo demás es irrelevante. Las Furias no aciertan a comprenderlo, parece el derrocamiento de la simple Ley de Justicia: «Que el que lo hizo lo sufra». Se celebra el juicio y Orestes es absuelto por el voto decisivo de Atenea. Entonces, a lo largo de unos 300 versos (777-1045), llega el auténtico problema del drama, que solo se resuelve por la conversión de las Furias en espíritus guardianes y su aceptación de un asiento en suelo ateniense junto al Areópago. La venganza que golpea ciegamente se ha convertido en la ley que protege. Sin ese largo ensayo sobre teología —quizá oscuro, pero sin duda profundamente sentido y pensado— el drama entero habría perdido su sentido. La tragedia sería un simple melodrama.

Así pues, lo primero que debe subrayarse acerca de la *Orestea* es que en ella Esquilo crea por vez primera un drama de trama y acción, a diferencia de la mera contemplación apasionada de una situación que era propia de la *molpe* original del coro trágico; pero que, por otra parte, su acción todavía se instala en medio de la contemplación. Las cuestiones se vuelven más profundas e imponentes; los hechos y sufrimientos de las criaturas humanas individuales son vistos, por decirlo así, *sub specie aeternitatis*.[1]

¿Cuál es, pues, el tema principal de la contemplación apasionada en la que se enmarca toda la acción de la *Orestea*? Es difícil enunciarlo en palabras modernas sin cometer uno de los dos siguientes errores graves: o bien hacer que cada cuestión sea demasiado precisa y, de ese modo, transformar la contemplación en un dogmatismo corriente, o bien desfigurar el pensamiento de Esquilo expresándolo en los términos de alguna controversia moderna. Lo segundo se puede evitar considerando decididamente las cuestiones en su simplicidad, pues los problemas que preocupaban a Esquilo son casi todos ellos problemas permanentes, iguales ayer que hoy, y que hasta donde alcancemos a ver en la historia. Lo único que se ha transformado con los cambios de la civilización han sido sus asociaciones y evoluciones. El primer problema es, me temo, imposible de evitar, salvo con un esfuerzo constante de la imaginación.

Detrás de todo se encuentra el principio del castigo o la justicia: δράσαντα παθεῖν, «que el que lo hizo lo sufra». Esta *Dike*, o ley del castigo, tiene dos ámbitos: es una ley de la naturaleza, que declara un hecho, y también es una ley moral, que impone un deber. El pecador es castigado y, al mismo tiempo, debe ser castigado. Y, sin embargo, desde el principio nos hacemos una pregunta: ¿es eso todo?

1. Sobre esta cuestión véase el fino análisis de F. M. Cornford, *Thucydides Mythistoricus* Londres, Routledge & K. Paul, 1907, pág. 114 y sigs.

La guerra contra Troya fue el castigo de un delito; fue un ἀρωγή, una ayuda prestada al dañado. Paris había robado en la Casa de los Atridas como unos niños que roban los polluelos de un nido de buitres, y las dos aves progenitoras, en su desdicha, giran y giran volando sobre el árbol vacío hasta que vengue su sufrimiento algún espíritu que se apiade de ellos, «algún Apolo, Pan o Zeus» (*Agamenón* 55).

Poco después se nos habla del ὅδιον κράτος, el augurio de la victoria que vio el ejército e interpretó el adivino Calcante. Habían visto a dos águilas despedazando una liebre preñada con su hijo no nacido. El profeta sabía que las dos águilas eran los dos reyes; la liebre era Troya, y la cría no nacida, todos sus hijos inocentes. No debemos olvidar que el sentimiento antiguo, más sensible que el presagio, contemplaba con horror el asesinato de los nonatos. El presagio significaba victoria, pero una victoria lograda a un precio atroz (114-121).

> ... dos reinas de las aves —negra la una y de blanca cola la otra— se aparecieron a los reyes de nuestros navíos muy cerca del palacio, del lado de la mano que blande la lanza en un lugar muy destacado. Estaban devorando una liebre preñada con su gravidez, tras haberle cortado su última carrera. Entona un canto de duelo, un canto de duelo; pero que el bien consiga triunfar.

El adivino reconoce a las águilas como los dos reyes e interpreta el augurio:

> Solo hay un peligro: que la irritación de los dioses llegue a sumir en la obscuridad ese gran freno que se pondrá a Troya forjado por nuestros ejércitos, pues la pura Ártemis, por compasión, está irritada con los alados perros de su padre porque han dado muerte a la mísera liebre con su preñez antes del parto y odia ese festín de las águilas.
>
> Entona un canto de duelo, un canto de duelo; pero que el bien consiga triunfar.

La visión aumenta ante sus ojos y teme a esa piedad indignada que aborrece el festín de las águilas: reza a Ártemis.

> ¡Cumple, oh, cumple! El signo de las águilas mata:
> ¡Sea la visión aceptada, por muy horrible que sea! (126-145)

A través del lenguaje enigmático de la profecía, se trasluce un mensaje bastante claro: el augurio presagia la victoria, pero una victoria lograda merced al pecado y la crueldad. Ártemis la aborrecerá, pero el adivino le suplica que no impida su cumplimiento. ¡Déjanos vencer, aunque venzamos cometiendo un crimen!

Una vez dicho esto, y aceptado definitivamente el augurio, ve algo más: si van a vencer por medio del crimen, se exigirá un precio para ese crimen. Ve los vientos contrarios en Áulide, el asesinato de la propia hija de Agamenón y, después de eso, vislumbra venganzas futuras, que no se describen.

Agamenón sabía cuál iba a ser el precio de la victoria, y lo aceptó. Como Napoleón, podría haber dicho: «¡No se pueden hacer tortillas sin romper los huevos!». Y me imagino que casi todos los conquistadores de la historia habrían estado de acuerdo con él.

Cuando la flota estaba retenida en Áulide y el profeta exigió el sacrificio de Ifigenia tuvo otra oportunidad de volverse atrás. Pero el gran objetivo de su vida, que era tomar Troya, bien merecía algún sufrimiento; y, después de todo, el sacrificio de una virgen real, por horrible que pareciera, era «Temis», era un acto conocido para la antigua costumbre religiosa. «No tengo derecho a negarme. ¡Que sea para bien!». Esquilo se esfuerza por explicar el estado de ánimo de un hombre que cede a esta horrible tentación, y tiene que hacerlo, desde luego, sin disponer de un lenguaje psicológico científico. El ejército entero estaba desesperado por la demora, y los hombres empezaban a desertar.

> Y cuando ya se hubo uncido al yugo de la ineluctable necesidad, exhaló de su mente un viento distinto, impío, impuro, sacrílego, con el

> que mudó de sentimientos y con osadía se decidió a todo, que a los mortales los enardece la funesta demencia, consejera de torpes acciones, causa primera del sufrimiento. ¡Tuvo, en fin, la osadía de ser el inmolador de su hija, para ayudar a una guerra vengadora de un rapto de mujer y en beneficio de la escuadra! (217-227)

El mismo problema de la tentación, aunque en distintas circunstancias, se plantea en relación con Paris. Su acto ha llevado Troya a la destrucción; podría haberlo previsto, pero el deseo que sentía por Helena lo cegó.

> Lo fuerza la insistente persuasión, irresistible hija del error que actúa de consejero, y todos los remedios resultan inútiles. No queda entonces oculta la maldad, sino que se presenta ante los ojos con una luz de resplandor terrible. Lo mismo que acontece con un bronce de mala calidad, que se va ennegreciendo a fuerza del uso y los golpes, así le ocurre al hombre injusto al verse sometido a la justicia —porque es cual un niño que persigue a un pájaro que vuela— y echa sobre su pueblo insoportable oprobio [...]
>
> Así también fue Paris, que vino a la morada de los hijos de Atreo y deshonró la mesa de su huésped robándole la esposa. (385-402)

Aquí termina la explicación del pecado de Paris. Luego tenemos una descripción de la tristeza que siente Menelao cuando su amada se ha ido.

> Hay en sus sueños apariciones que le hacen sufrir, que solo le traen una vana alegría, pues cuando está viendo lo que cree que es su bien, la visión se le escapa de entre los brazos, luego de haberse esfumado sin realidad en la compañía de los alados caminos del sueño. (420-427)

Se podría pensar que ese era el clímax, pero no es así.

> Estos son los dolores que pesan sobre el hogar de este palacio y otros incluso más graves que estos. En cuanto al conjunto del pueblo, en cada morada se advierte un duelo que el alma lacera por los que par-

tieron de la tierra de Helén. Muchas son las desdichas que hieren el corazón. Cada cual sabe a qué familiares dio la despedida, pero en vez de hombres vuelven a la casa de cada uno urnas y cenizas.

Ares, el dios que cambia por oro cadáveres, el que en el combate con armas mantiene en el fiel la balanza, manda desde Ilio a los deudos de los combatientes, en lugar de hombres, un penoso polvo incinerado, llenando y llenando calderos con la ceniza bien preparada.

Y gimen sin tregua mientras elogian al guerrero muerto: a este porque era diestro en el combate; a aquel porque cayó gloriosamente en la matanza de una guerra ¡por la esposa de otro! Todos lo gruñen en voz baja, y un dolor rencoroso se va difundiendo clandestinamente contra los Atridas, los promotores de la venganza. Otros, en fin, allí mismo, en torno a los muros de la tierra de Ilio, con sus cuerpos intactos, tienen sus tumbas. Tierra enemiga ha cubierto a quienes la estaban conquistando.

Los ancianos notan que en el aire se cierne una maldición. Es difícil ver qué castigo pueden sufrir los vencedores, una vez que han conquistado Troya; sin embargo,

Mi angustia espera escuchar algo aún oculto por las tinieblas, que a los autores de tantas muertes no dejan de verlos los dioses.

Y, así, dicen en su última plegaria:

¡Nunca sea yo destructor de ciudades! (428-472)

Tras leer estos versos, se podría pensar que, en esta tremenda descripción de los estragos de la guerra, Esquilo solo pensaba en los sufrimientos de su propio pueblo; que el enemigo no importaba. Pero esa opinión reductora de su pensamiento no se sostiene a la vista de otros pasajes.

Después del mensaje del fuego que anuncia la toma de Troya, Clitemestra, que está en ascuas, empieza a describir, casi como si las viera, las escenas en las calles de Troya, los montones de muer-

tos, las mujeres lamentándose, los griegos hartos de la matanza y agotados, pero esperando al fin dormir una noche entera.

> Si con piedad veneran a los dioses protectores del país conquistado y los templos de esas deidades, no se tornarán en el futuro de conquistadores en conquistados. Pero antes me temo que incurra el ejército en el deseo de devastar lo que no se debe, dominado por ansia de lucro, pues todavía es preciso que den la vuelta para hacer hacia atrás la segunda mitad de la carrera, que constituye la salvación del regreso a sus casas.
>
> Pero si consiguiera venir el ejército por no haber ofendido a los dioses, ni sucedieran imprevistas desgracias, aún quedaría despierto el sufrimiento por los que han muerto.
>
> Esto es lo que de mí, una mujer, estás oyendo (339-348).

Se disculpa por su lenguaje un tanto peligroso. Pero ¿por qué incluyó Esquilo un discurso tan extraordinario? Debió de ser para recordarnos la ley de que «el culpable sufrirá» y que «a los autores de tantas muertes no dejan de verlos los dioses» (460 y sig.). En particular, prepara un gran efecto en el parlamento del heraldo, cuando esa persona feliz y, en general, bondadosa llega con la noticia de la victoria. El heraldo —en virtud de una ligera licencia dramática— llega directamente del campo de batalla; llora de gratitud por estar de vuelta en casa y por ver las caras, divinas y humanas, que había dejado hacía tanto tiempo. Entonces pide un gran recibimiento para Agamenón.

> Saludadlo con gozo, pues lo merece, que arrasó a Troya con la piqueta de Zeus Vengador, mediante la cual fue conquistado el suelo de Troya.
>
> Ya no hay en ella rastro de altares ni templos de dioses, y la semilla de todo el país ha perecido. Luego de haber impuesto a Troya un yugo tan duro, ya está llegando nuestro soberano, el mayor de los hijos de Atreo, venturoso varón (524-530).

Nada bueno indica en la poesía griega que se diga de alguien que es «venturoso», pero en este caso la jactancia del heraldo no deja apenas dudas sobre el negro hado que espera a Agamenón, pues ha hecho exactamente las cosas que, como se nos ha advertido, por fuerza provocan el castigo divino. Y más aún, casualmente o a propósito, Esquilo aplica a Agamenón casi palabra por palabra uno de los versos en los que, en *Los persas*, Darío describía los pecados que hacían inevitable el castigo de los persas.

βωμοὶ δ'ἄιστοι καὶ θεῶν ἱδρύματα,
καὶ σπέρμα πάσης ἐξαπόλλυται χθονός (*Agamenón* 528 y sig.)

Compárese con:

βωμοὶ δ'ἄιστοι, δαιμόνων θ' ἱδρύματα
πρόρριζα φύρδην ἐξανέστραπται βάθρων (*Los persas*, 811 y sig.)

La profanación de los templos de Dios, la violación de las santidades humanas y, quizá por encima de todo, el despertar de las heridas de los muertos —ἐγρηγορὸς τὸ πῆμα τῶν ὀλωλότων— hacen inevitable el castigo. Se podrían citar varios pasajes menos importantes; pero la afirmación principal ha quedado muy clara. Agamenón no es consciente del pecado; se considera más bien un favorito de los dioses, y uno muy digno. Su muerte, en el plano humano, es el resultado de una reyerta familiar; Egisto tiene el deber de vengar a sus hermanos en su asesino, Atreo, o, puesto que este está muerto, en su hijo Agamenón. Clitemestra también tiene sus motivos personales: la muerte de Ifigenia, las infidelidades de Agamenón y su propio amor por Egisto. Pero esos motivos meramente humanos solo son instrumentos de algo sobrehumano y eterno. La propia Clitemestra lo sabe. Ella no es ella misma: es solo un instrumento en manos del espíritu o genio que mora en la casa (1498 y sigs.).

> Afirmas tú que esta obra es mía y dices que soy la esposa de Agamenón. No es así, sino que bajo la forma de la mujer de este muerto, el antiguo, amargo genio, para tomar venganza de Atreo —aquel execrable anfitrión— ha hecho pagar a este y ha inmolado a un adulto en compensación de unos niños.

El asesinato de los hijos de Tiestes se considera el principio de todo el derramamiento de sangre. Fue tan fácil, tan seguro, tan malvado, matar a esos dos niños pequeños. Su padre huyó para morir lejos, en el exilio, y desde entonces el *Alastor*, la deidad que extravía a los hombres, ha poseído la Casa de Atreo. Son los niños que Casandra oye llorar cuando llega por vez primera a la casa y luego ve ὀνείρων προσφερεῖς μορφώμασιν, «como formas de sueños», golpeando las paredes. Pero obsérvese qué hace el *Alastor*. Vuelve locos a los hombres, sin duda, pero sobre todo está loco él mismo. Reclama sangre por sangre; la sangre de la venganza para lavar la sangre del crimen, y luego más sangre para lavar esta (1509 y sigs.):

> Avanza violento el Ares tenebroso entre familiares ríos de sangre con los que otorgará justicia al cuajarón de sangre infantil devorada.

Busca la paz por medio de más sangre, y esa no es la manera con que se encuentra la paz. Sin embargo, ¿acaso es ese el error que cometen todos estos vengadores, todos estos instrumentos de la *dike*?

Fijémonos en la escena de Casandra, la escena escogida por el escoliasta antiguo para su único arranque de admiración. Es muy larga, y sin duda resulta tremendamente eficaz como drama: la profetisa condenada, condenada a prever y presagiar el futuro sin que nadie la crea, está en la puerta, viendo visión tras visión: los antiguos crímenes de la casa, el próximo asesinato de Agamenón, el próximo asesinato de ella misma. Pugna por convencer a los ancianos, pero al principio su mensaje solo se expresa en los oscuros enigmas y metáforas de la profecía, y, cuando por fin, con un

violento esfuerzo de autodominio, consigue declarar su mensaje con palabras llanas y claras, es inútil. La maldición surte su efecto y, aunque los ancianos le hablan amablemente, no la creen. Es decir, están ciegos; como Agamenón, que ha de tener su ejército y su victoria; como Paris, que ha de tener a Helena; como el propio *Alastor*, que reclama la sangre nueva para lavar la antigua, todos se dirigen a su propia destrucción y, cuando se lo advierten, no lo creen o no lo entienden. Siguen la senda de los Antiguos Dueños del Cielo que reinaron antes de Zeus: golpean y son golpeados, son asesinados y matan al asesino, y mueren. Δράσαντα παθεῖν. ¿Es así como se realiza la *Dike*? ¿No hay nada más allá?

De este modo llegamos al gran problema de *Las Euménides*. Clitemestra ha asesinado a Agamenón: si la ley debe ser obedecida, Orestes debe vengar a su padre y matarla. Apolo, el Dios de la revelación, intérprete de la voluntad de Zeus, le ha advertido que tiene que matar a su madre o, si no, sufrirá terribles penas por no haber cumplido los deberes más sagrados. Orestes la mata; pero, entonces, ¿qué hay que hacer con él?

Desde luego, hemos de darnos cuenta desde el principio de que Orestes en ningún lugar es acusado de ferocidad o de ceder a pasiones furiosas. En una época anterior a la ley, la venganza familiar ocupaba el lugar de esta. El deber de abatir al criminal triunfante recaía en algún individuo o en algún pequeño grupo de la familia. Era un deber penoso. Significaba que el vengador debía vivir solo para él, en la privación y el peligro constante, sacrificando todo el placer en la vida hasta salvar el honor de los muertos agraviados. Asimismo, tenemos que darnos cuenta de que, en la Antigüedad, faltar a ese deber no era considerado un acto de caridad para con el asesino, sino una falta de piedad o consideración para la víctima del asesino. Hemos visto en el *Agamenón* que la piedad no actúa como una emoción personal, sino como una especie de fuerza del mundo. La piedad por los buitres dañados mandó una Erinis para vengarlos; la piedad por la cría de la liebre hizo que Ártemis pidie-

ra su severo precio a Agamenón; la piedad por las «heridas de los muertos» de Troya convirtió al conquistador en un hombre condenado. En *Las euménides*, las Furias, pese a su ferocidad, insisten en que son instrumentos de la piedad. Si se permite escapar a la madre-asesina, alegan, el hombre fuerte y brutal se verá en todas partes libre para abusar de los viejos y los débiles. No habrá ira contra los delitos (490-525). Cuando Palas les pregunta por vez primera quiénes son, pese a su fealdad, ellas contestan que en su morada, bajo la tierra, las llaman Plegarias.[2] Eso es lo que son, las plegarias de los dañados que piden justicia contra el opresor. Esto queda ilustrado en la escena con la Sombra de Clitemestra. Es su sufrimiento, su vergüenza, su grito de justicia desoído, lo que inspira a las Furias a perseguir al asesino. Los que han estudiado la literatura apocalíptica, y comprendido la estrecha conexión entre los sueños del Infierno y la experiencia de la persecución, entenderán este punto de vista y obtendrán un atisbo de la cadena de pensamiento que hizo que Dante atribuyera la creación del Infierno a *La somma Sapienza e il primo Amore*. El Infierno es la plegaria de los perseguidos por algún mundo que haga justicia contra los malvados. La sangre pide sangre; el hombre dañado pide justicia; la plegaria de los muertos olvidados vive y actúa. Eso es *Dike*, la ley inevitable. Y las Furias, al ser la personificación de esa plegaria y de ese grito, no son jueces fríos que distribuyen condenas bien pesadas: son la encarnación de la pasión para vengar al que sufre y golpear al malvado. Varios coros de *Las euménides*, como varios de *Las bacantes*, parecen divididos entre un grupo de Ménades furiosas y un grupo de filósofos reflexivos. Los filósofos explican la teoría del castigo y su necesidad; las Ménades saltan y gritan tras su presa, huelen el rastro de la sangre, exultan en el tormento de la víctima. En un pasaje muy interesante, Apolo las expulsa de su templo por ser no ser

2. Ἀραί, *Las euménides* 417. Son plegarias de venganza más que lo que nosotros llamamos «maldiciones».

helénicas: pertenecen al estadio de la civilización que saca ojos y corta cabezas y castra y mutila y empala por sentencia de ley, de modo que el país está lleno de los gemidos atormentados de los hombres torturados (*Las euménides* 186 y sigs.). Está pensando en Persia y Asia en general. Podemos pensar en los Tribunales de Justicia de la Edad Media y el horrible arsenal de instrumentos de tortura que caracterizaron, por ejemplo, la justicia francesa y alemana hasta la época de Voltaire. Cuando la indignación contra la maldad se convierte en una pasión, todos sabemos lo cruel que puede llegar a ser esa pasión. Las Furias nunca se sacian: persiguen a su víctima hasta la muerte, y esta no se ve libre ni aun muerta. No está en ellas el poder de perdonar; si perdonasen, dejarían de ser quienes son, pues solo existen en cuanto instrumentos de la Ley, δράσαντα παθεῖν, παθεῖν τὸν ἔρξαντα, que el que lo hizo lo sufra. La cólera de las Furias, el odio largamente alimentado de Clitemestra, la piedad de Ártemis, son todos instrumentos de la ley. Poco importa si no hay un vengador vivo. No hay ninguno para Troya; la Casandra de Esquilo nunca se considera tal. Pero el océano de sangre y lágrimas en esa ciudad muerta hincha todo el volumen de la ira o la piedad que busca la muerte de Agamenón. Bien puede gritar Clitemestra desde el fondo de su corazón: «No soy yo la que ha matado a Agamenón». Bien puede Orestes decirle a su vez: «No soy yo el que te mataré; eres tú misma»: σύ τοι σεαθτήν, οὐκ ἐγώ, κατακτενεῖς (*Coéforas* 923). Ni Egisto, ni Clitemestra, ni Orestes, sino la ley, llamémosla como la llamemos, actúe con el instrumento que actúe, es el verdadero e inevitable asesino. La ley actúa.

Siendo esto así, ¿cómo puede haber perdón? «Todas las cosas expían recíprocamente su injusticia en el orden del tiempo».[3] Si eso es la ley, ¿cómo puede nadie eludirla? ¿No estamos atados a una rueda de retribución giratoria, infinita, mecánica y, en última instancia, si lo pensamos bien, vana?

3. Anaximandro, fr. 9 Diels.

Como ya hemos observado, y como he intentado explicar en otro lugar, Esquilo ya había insinuado su respuesta: «Ninguna salvación me puedo imaginar, al sopesarlo todo con cuidado, excepto la de Zeus, si esta inútil angustia debo expulsar de verdad de mi pensamiento, τὸ μάταν ἄχθος. [...] Porque Zeus puso a los mortales en el camino del saber, cuando estableció con fuerza de ley que se adquiera la sabiduría con el sufrimiento» (*Agamenón* 163-183). Este es el Zeus que nos libra de la inútil angustia, de la interminable cadena de venganzas vengadas. Es el mismo Zeus que en *Las suplicantes* trajo la paz y la dicha a la errante Io, y a través de ella trajo a la existencia al Salvador de la humanidad, Heracles; el mismo Zeus que, en la última parte de la trilogía de Prometeo, perdonó a sus enemigos, los Titanes, y liberó a Prometeo. Cierto, es uno de esos βιαίως σέλμα σεμνὸν ἡμένων «elevados al trono del mundo por medio del conflicto» (*Agamenón* 180; *Prometeo* 35). Pero, a diferencia de todos los que existieron antes que él, puede pensar y aprender y perdonar. Se nos dice en *Las euménides* que instituyó la Ley del Suplicante; el hombre que rechaza toda defensa y se pone a tu merced debe ser respetado. El primer suplicante fue Ixión, el manchado de sangre, y Zeus lo perdonó y lo purificó. Traicionar o rechazar a un suplicante es, a los ojos de Zeus, el peor pecado, «imperdonable incluso en la tumba» (*Las suplicantes* 416). Más aún, hay una ampliación del mismo sentimiento. En un sentido místico, del mismo modo que Zeus el protector de Reyes es a su vez un Rey, como Hermes el dios de los heraldos es a su vez un Heraldo, como aquel al que se sacrifica un toro es a su vez un Toro, así Zeus el Protector de los Suplicantes es un Suplicante, Zeus *Apichtor* (*Las suplicantes* 1). Ese poder que escucha el grito del buitre robado y de la cría de la liebre asesinada, que siente la herida de los muertos troyanos, ese «Apolo o Pan o Zeus» cuya piedad indignada pide un juicio contra el ofensor, pide también, en el momento oportuno, su perdón. En otro lugar he tratado de demostrar que el juicio en *Las euménides* se decide por una sola consideración: la voluntad de Zeus. Apolo es

simplemente el προφήτης Διός, el intérprete de Zeus. Nunca ha pronunciado desde su trono de profecía ninguna palabra que no se la mandara Zeus; por tanto, el propio Zeus ordenó a Orestes que vengara a su padre.[4] Atenea es la hija de Zeus, creada únicamente por él, sin madre. Ella es «completamente del Padre», puro Zeus sin diluir (738, 826). Y ella absuelve al prisionero.

Esta concepción de un Dios que está por encima de la ley y, por tanto, puede perdonar es la gran contribución que el antropomorfismo griego hizo a la religión de Europa. Con sus innumerables defectos, el antropomorfismo tiene este mérito, si lo comparamos bien con el fetichismo de varias religiones salvajes, prehelénicas y modernas, bien con la noble impersonalidad del budismo. Plutarco insiste en que el mundo «no está gobernado por fabulosos Tifones y Gigantes, sino por Uno que es un Padre sabio para todo» (*Vidas paralelas, Pelópidas* XXI). Platón sostiene que el gobierno de «un hombre de carácter sabio y regio» es muy superior al mero gobierno de la ley, porque la ley no puede tener en cuenta las infinitas diversidades de la vida humana y, cuando no resulta adecuada, no puede averiguar qué es lo correcto, sino que «como un hombre muy terco e ignorante» insiste en que deben cumplirse sus órdenes exactas (*El político*, 294a). De forma similar, Aristóteles, al comentar la *Epieikeia*, o la Equidad más elevada, espera que la Ley sea «corregida» por un «hombre sabio o sensible». Esquilo solo desarrolla, con la imaginación de un poeta, una idea que se encuentra en el corazón de la concepción antropomórfica de Dios.[5]

Así, el primer problema de *Las Euménides*, a saber, la cuestión de por qué Orestes es absuelto y cómo es posible esa revocación de la ley de la *Dike*, puede resolverse, a mi juicio, con unos criterios que son acordes con el pensamiento antiguo en su totalidad y muy

4. *Las euménides* 19, 616 y sigs.

5. Cf. G. Murray, *Five Stages of Greek Religion*, Boston, Beacon Press, s. f., pág. 80 y sigs.

característicos del pensamiento de Esquilo. El segundo problema es la conversión de las Furias de infernales espíritus de tormento, deseosas de sangre y dolor, en espíritus benéficos que protegen a Atenas, previenen la guerra civil y dan paz a la casa y fertilidad a la tierra y los rebaños; su conversión, de hecho, de Erinis en Euménides. Obtengo alguna luz sobre esta cuestión de una observación de Claude Montefiore sobre san Pablo. El lenguaje de san Pablo sobre la ley, dice, demuestra que no era un auténtico judío criado en un ambiente judío. Considera la ley una cosa ajena y casi hostil; un conjunto de reglas arbitrarias por cuya transgresión un hombre es condenado y castigado y acosado por su conciencia. Un auténtico judío considera la ley un ideal de la vida pura y buena, fácil de seguir y que pone al hombre en conexión con Dios. Por supuesto, el paralelismo no es exacto, pero resulta útil. Las Erinis son la ley de justicia vista desde el exterior por aquellos a los que les es impuesta, la ley es el terror del transgresor. Las euménides son la ley vista desde el interior por aquellos para los que no es ajena, sino algo propio, un ideal para mantener la sociedad en paz consigo misma y con Dios. ¿Y cuál es exactamente el cambio que se ha producido en las Furias y que explica este cambio de actitud en la obra? Es que han abandonado la petición de un funcionamiento puramente mecánico de la ley según la cual el Criminal tiene que sufrir y han aceptado el principio de Atenea de que no solo hay que tener en cuenta el delito, sino todo lo que lo ha causado y lo ha rodeado. Aceptan πειθοῦς σέβας, la santidad del espíritu que persuade y presta oído a la persuasión; esto es, escucharán a la persuasión y volverán a pensar. Ya no son la mecánica ley del castigo que actúa a ciegas, sino una Ley que piensa y siente y busca la Justicia real. En esta concepción, como se nos dice en las últimas palabras de la trilogía, Zeus que ve todas las cosas y Moira, o la ley ciega de lo que debe ser, quedan unidos: ζεὺς ὁ πανόπτας οὕτω Μοῖρά τε συγκατέβα.

¡Qué poco sabemos! O, más bien, teniendo en cuenta el vasto intervalo de tiempo transcurrido y la variación en las circunstancias que se ha producido entre nosotros y los atenienses del siglo v a. C., ¡qué asombroso resulta que podamos establecer siquiera contacto con ellos! Pero esa es la realidad. Nuestra pronunciación del griego es totalmente deficiente, no sabemos casi nada a ciencia cierta sobre su música ni su danza, nos cuesta un gran esfuerzo imaginativo alcanzar siquiera la comprensión más dubitativa de los orígenes de su pensamiento; sin embargo, sí que entendemos algo, sí que sentimos. Esquilo junta unas cuantas palabras con un ritmo determinado; entendemos lo que quiere decir, sentimos la exquisita belleza de esa colocación de palabras y nos late el corazón con la hermosura del ritmo. A menudo me he preguntado cómo es posible que, en la poesía griega, el uso de una forma dórica o eólica produzca un encanto que un erudito moderno normal es capaz de apreciar con toda claridad. ¿Cómo es posible que una cosa tan frágil viva durante tanto tiempo y conserve tanta intensidad?

Si mi comprensión de este poeta que he amado y estudiado desde mis tiempos de estudiante es más o menos correcta, parecería que hay tres cosas, entre otras, por las que resulta memorable.

Inauguró la técnica de la escenografía: fue en tal dirección y en tal otra, hizo experimentos audaces, los rechazó e hizo otros, y al final avanzó hacia una gran simplicidad y austeridad técnica que debía mucho al poeta y poco al tramoyista.

En segundo lugar, a través de él ἡ τραγῳδία ἀπεσεμνύνθη: tomando sus temas del gran conjunto de mitos y fábulas existentes antes de su generación, a menudo muy banales, elevaba a la grandeza todo lo que tocaba. Los personajes en sus manos se volvían heroicos; los conflictos se volvían intensos y llenos de cuestiones eternas.

En tercer lugar, poseía en un grado notable una característica que se encuentra a menudo en los poetas antiguos: era un pensador, y un pensador apasionado, tanto como un narrador de historias y un escritor de versos. He tratado de señalar, basándome en

sus siete obras conservadas, las líneas de pensamiento que parecen más características de Esquilo. Su obra más antigua empieza con «Zeus el Suplicante»; la última termina con un Zeus que entiende y puede perdonar, con lo que cumple, no anula, la verdadera ley de justicia. Esquilo participó como soldado en una gran guerra. Tomó parte en un desastre terrible y en una de las victorias más célebres de la historia. Sus descripciones de la guerra en el *Agamenón* y *Los siete contra Tebas* demuestran que sabía de lo que hablaba, y casi sus últimas palabras sobre la guerra son la plegaria: «¡Nunca sea yo destructor de ciudades!». A veces se hace hincapié en la aproximación al monoteísmo que se encuentra en la concepción de Zeus de Esquilo, pero los griegos prestaban relativamente poca atención a la pregunta de si, como ellos lo habrían expresado, «el divino es uno o muchos». Yo haría más hincapié en su concepción de un poder divino que piensa, entiende y aprende sufriendo, y de una piedad divina que se cierne sobre toda la *hybris* y crueldad del mundo: sobre el pájaro robado y la liebre cazada, las Danaides suplicantes, el Prometeo crucificado, las tebanas asediadas y los innúmeros muertos de Troya, como también sobre la Clitemestra asesinada y el Orestes acosado. No digamos que esos pensamientos son «modernos». En ciertos aspectos, la mujer de luto que esperaba en todas las casas de los hombres que habían partido para Troya tenía exactamente los mismos pensamientos que la mujer de luto que esperaba en otras casas durante los años 1914-1918. Esos pensamientos y las reflexiones sobre ellos no son ni modernos ni antiguos. Viven con la humanidad siempre.

# 7
# APÉNDICE: UN ARGUMENTO DEL *AGAMENÓN*

Este apéndice plantea e intenta responder una serie de preguntas que a menudo pasan inadvertidas tanto a editores como a comentadores. El término *argumento* no es del todo exacto. En los teatros existe la costumbre de reunir a la compañía antes de empezar los ensayos de una obra para que el autor haga una lectura preliminar, muy abreviada, con comentarios, y los actores se formen una idea de lo que se espera que sientan y hagan. Algo parecido pretenden estas notas, con la diferencia de que el lugar de las autorizadas instrucciones del dramaturgo lo ocuparán las conjeturas de un simple comentarista.

## LA TRILOGÍA

La trilogía entera es un todo coherente, un drama con un solo tema: ¿cómo puede admitir la ley de justicia (*Dike*) la posibilidad del perdón? La ley es mecánica, automática, infalible: la respuesta final es que por encima de la ley hay un Padre o Rey que es capaz de entender y, por tanto, perdonar.

Así, en el *Agamenón* tenemos la *Justicia vengadora*. El crimen exitoso y triunfante de los fuertes contra los indefensos se vuelve al final intolerable. La riqueza y el poder de la Casa de Atreo no constituyen ninguna defensa contra la ley de *Dike* o la piedad indignada de los dioses (135 y sigs.). Agamenón debe morir para pagar por los pecados cometidos en el saqueo de Troya, el sacrifi-

cio de Ifigenia y —lo peor de todo— el crimen brutal de su padre contra los hijos de Tiestes. Cuando se ha cumplido esa expiación, ¿es el fin? Clitemestra así lo espera (1576 y sig., 1673), pero sabemos que no puede ser. En *Las coéforas*, los asesinos de Agamenón, aleguen lo que aleguen, deben morir. Orestes, el hijo único del hombre asesinado, tiene que vengarlo, aunque para hacerlo deba matar a su madre, a primera vista el más horrible de todos los crímenes. Apolo, el portavoz de Zeus, así lo exige.

En la tercera parte, las Furias, representantes de la ley mecánica de *Dike* o Moira, exigen que el asesino de esos asesinos también muera. Pero ¿tiene que continuar por siempre jamás esta cadena de venganzas insensatas? No. Orestes mató por la voluntad de Zeus, expresada por Apolo (616 y sig.), y Zeus lo absuelve por boca de Atenea (797 y sig.; cf. 763, 663 y sigs.). ζεὺς ὁ πανόπτας οὕτω Μοῖρά τε συγκατέβα. Zeus el que todo lo ve y la Moira se unen y los espíritus vengadores aceptan el gobierno de la ley.

### *El Agamenón*

Escena 1. Noche. Castillo de los Atridas. Vigía en la azotea, soñoliento, vigilando.

*Comienzo muy tranquilo*. Tras las palabras ὀρφανίου πυρός FULGOR de antorchas. El vigía da voces para que la reina se despierte, sacrificio, (58) y tras este comienza un OLOLUGMOS o Grito Victorioso de Mujeres. Por supuesto, la reina se despierta y el Ololugmos es una característica importante de la pieza. (Cf. 587 ἀνωλόλυξα μέν, 595-597 ὀλολυγμὸν ἄλλος ἄλλοθεν κατὰ πτόλιν, 1236 ἐπωλολύξατο [...] ὥσπερ ἐν μάχης τροπῇ: cf. 475-487 πόλιν διήκει θοὰ βάξις.)

*Sale* VIGÍA.

*Entra* CLITEMESTRA con una multitud de Propoloi. Ruido y revuelo. Pronuncian Ololugmos, encienden los altares, luego *salen* para difundir el Grito Victorioso (595).

Clitemestra se queda sola (84 y sigs.) como otras figuras silenciosas de Esquilo (Aristófanes, *Ranas* 911 y sigs.), rogando en silencio ante un altar (cf. 973). Ha estado a salvo mientras su marido estuvo lejos. Ahora él ha vuelto: o muere él, o morirá ella.

*Entran los* ANCIANOS. No han oído el Ololugmos y no saben nada de la señal de las antorchas hasta que ven a Clitemestra y las llamas en todos los altares (83-89). Le piden que hable, pero ella se levanta y sale de escena sin decir nada, probablemente en 103. (Más adelante se refieren a su silencio, 263).

*Párodos*

«El décimo año de la guerra; la guerra fue una ἀρωγή, una ayuda a los dañados, la enmienda de un agravio, esto es, la reparación del agravio hecho a Menelao. Todos los agravios llevan a Δίκη. Incluso cuando roban el nido de un buitre, hay Uno arriba, "algún Pan, Zeus o Apolo", que se apiada y exige un castigo. De ahí el largo sufrimiento tanto de griegos como de troyanos; ¿y quién conoce el final? Éramos demasiado viejos para ir a la guerra; ahora somos débiles sombras, sueños perdidos en la luz del día».

¿Por qué se insiste tanto en su debilidad? Es una preparación para 1343. En el momento crítico Agamenón debe estar solo e indefenso. Menelao está lejos (618-680, cf. *Od.* γ. 249, también *Agamenón* 257 μονόφρουρον, 1103 y sig. ἀλκὰ δ'ἑκὰς ἀποστατεῖ). Más de una vez Agamenón está a punto de ser advertido: cf. el lenguaje del Corifeo al Heraldo (539-550, 615 y sig.) y al propio Agamenón (788 y sigs.), y por supuesto la escena de Casandra.

104 y sigs., «Podemos contar la historia: vieron a dos águilas despedazar a una liebre embarazada: Αἴλινον, αἴλινον εἰπέ. ¡Esto es ἀνόσιον, impío!». Calcante explicó el portento: las águilas son los

Atridas; Troya, la liebre (144); *¡el augurio significa victoria más crimen más la ira de Ártemis!* ¿Lo aceptará Agamenón? «Sí; con todas las consecuencias». Acto seguido Calcante tiene una visión de lo que acontecerá (146-155): la muerte de Ifigenia, la venganza de Clitemestra... y más cosas. «¡Apolo el Sanador, ayúdanos!».

160 y sigs. «¿Será así por siempre jamás, castigo tras castigo, sin escapatoria? No; está siempre Zeus, quien otorga la capacidad de *aprender con el sufrimiento, pensar, obtener sabiduría*». Es revelador que esta especie de estrofa trocaica no vuelva a aparecer hasta *Eum.* 916, en los cantos de reconciliación.

«Me aparto de estos dioses inferiores y me dirijo a Zeus, sea quien sea: solo en Él puedo librarme de esa carga de venganzas infinitas, insensatas. Él enseña al hombre el camino que le lleva a aprender, pensar, hasta que contra su voluntad es capaz de aprender *sophrosyne* (sabiduría, o clemencia)».

Relato del sacrificio de Ifigenia, y un estudio de la tentación que llevó a Agamenón hasta tal locura.

«Su grito (237) será una maldición eterna para esta casa. El arte de Calcante no careció de cumplimiento. ¿Cuál puede ser el final? Ojalá que el futuro sea mejor que el pasado. Esa es la plegaria de la *única guardia* del país».

*Entra* CLITEMESTRA *con mucha ceremonia.*

Ha rezado (cf. 973 y sig.) y pensado, y está preparada. Esta noticia significa para ella o muerte o triunfo, o la muerte de ella o la de él. Acepta la batalla con alegría. 264 εὐάγγελος μέν: cf. 895-902, τἀναγκαῖον ἐκφυγεῖν ἅπαν. 1377 y sigs. ἀγὼν οδ'οὐκ ἀφρόντιστος.

264 y sigs. «¡Buenas noticias! ¡Troya ha sido conquistada!» «¡Imposible!» «Sin embargo, es verdad». «¿Cómo lo sabes? ¿Cuándo cayó?». DISCURSO SOBRE EL FUEGO.

¿Inorgánica? A la tragedia griega le gustaban los brillantes discursos descriptivos (cf. la tormenta 636 y sigs., la guerra 531 y sigs.), incluso cuando no los exigía el drama. (El ejemplo más claro es la carrera de carros en Sófocles, *Electra* 680-763.) Aquí está justificado por la necesidad de alguna explicación del conocimiento de Clitemestra; probablemente también por el interés contemporáneo en el extraño sistema de la telegrafía, que se decía que era persa. Cf. los discursos geográficos en *Prometeo* y *Las suplicantes.*

CORIFEO, emocionado por el maravilloso discurso, dice «Continúa» (320 y sigs.).

DISCURSO SOBRE el Ἰλίου Πέρσις, de gran importancia para el drama y el personaje. (El Saqueo de Troya era un tema de terror tradicional, cf. *Iliu Persis* y *La pequeña Ilíada*, del ciclo troyano, y *Las troyanas.*) 1) Sufrimiento de los troyanos, hombres, mujeres y niños. Los griegos por fin pueden dormir por la noche, y saquean durante todo el día. 2) «Rezo por que no ofendan las cosas sagradas: los dioses de Troya y los templos de los dioses. Si no... les espera un largo camino antes de llegar a casa sanos y salvos». «Y aunque no haya ninguna ofensa (ἀναμπλάκητος) (o, leyendo ἐναμπλάκητος, si hay ofensa) contra los dioses, la herida de los muertos se despertará y tratará de golpear por sorpresa... ¡Perdona los temores de una mujer!».

Obviamente sus temores son sus deseos ocultos. ¡Ojalá que Agamenón muera antes de llegar a casa! Por eso teme haber hablado demasiado y se disculpa. ¡Solo es una mujer! Encontramos una idea parecida en 1661 (ὧδ' ἔχει λόγος γυναικός), donde su corazón de mujer anhela la paz. *Sale* CLITEMESTRA.

*Estásimo, 367-474*

La destrucción de Troya es el castigo del Pecado. Siempre es así. ¿Por qué pecan entonces los hombres, si saben cuál tiene que ser el final? Se describe el proceso de la tentación: el hombre persigue su deseo «como un ave alada», olvidando todo lo demás (cf. las tentaciones de Agamenón, 218 y sigs.). El pecado de Paris; la partida de Helena; la desesperación de Menelao. Dolor por él, pero un mayor dolor por el pueblo de toda la Hélade. Una mujer llora en cada casa;[1] el regreso de las cenizas; los muertos que nunca volverán. El dolor va en aumento y por todas partes se siente rabia contra los Atridas, tan atrevidos en la pelea. «A los autores de tantas muertes no dejan de verlos los dioses» (461). «¡Nunca sea yo destructor de ciudades! ¡Ni, prisionero, vea mi vida sometida a otro!» (472). Es evidente que Dios exigirá Δίκη por el Saqueo de Troya.

475-487 Conversación entre los ancianos. Oyen el Ololugmos. «Un rumor recorre veloz la ciudad. ¿Será verdad?». «No; chismes de mujer». «Igual que el cetro de una mujer (esto es, su método de gobierno), se deja engañar por sus esperanzas». «Con vida corta, perece el rumor propagado por una mujer».

487 μετανάστασις χοροῦ. Así conversando *salen* los ancianos (véase la edición de Blomfield (1826, pág. 13) o hacen algún movimiento equivalente a la caída de un telón. Vuelven enseguida. Han pasado unos días. (Eso dice Verrall.)

CORIFEO. Enseguida saldremos de dudas. Veo a un Heraldo, todavía cubierto por el polvo seco que es el vecino y la hermana del barro de la batalla. Nos lo contará todo.

El Heraldo es descrito como si llegara directamente de la batalla: cf. la espada recién utilizada y las manos ensangrentadas de Orestes en *Eum.* 41 y sig.

1. Considero que πένθεια es un femenino de πενθεύς, «un plañidero».

Entra el HERALDO. Llega corriendo y besa el suelo, llorando de alegría. El propósito de la escena es doble: 1) su gozo impulsivo al ver nuevamente su casa ofrece un claro contraste con el orgullo frío y duro de Agamenón, 810 y sigs.; 2) su orgullosa descripción de los horrores y crímenes cometidos en Troya (como los que causó la ira de Dios a los persas, *Los persas* 810), viniendo después de la advertencia de Clitemestra, da muestras de *hybris* que clama un castigo del Cielo.

503-680. «¡Oh suelo patrio, por fin, después de diez años! ¡Oh luz del sol; y vosotros, dioses de Argos! Preparaos para recibir a Agamenón, quien viene portando una luz para Dios y para el hombre. Arrasó a Troya con la piqueta de Zeus Vengador. *Ya no hay en ella rastro de altares ni templos de dioses, y la semilla de todo el país ha perecido*. ¡He ahí una victoria para vosotros! ¡Y aquí está por fin un *Hombre Venturoso*!». (Escuchamos sus alardes horrorizados; si eso es lo que ha hecho Agamenón, la ruina es segura.)

538-550. Breve diálogo que sirve para dar a entender que hay conflictos en Argos. Se dice lo bastante para inquietar, pero sin dar ninguna certeza. De haber sido un poco más explícito, Agamenón se habría salvado. (πάλαι τὸ σιγᾶν, cf. 788 y sigs.)

551-582. DISCURSO SOBRE LA GUERRA. Espléndido realismo en el detalle: la dureza de las condiciones de alojamiento, la escasez de comida, los bichos, el frío y el calor; pero no tiene ninguna finalidad dramática especial, salvo, quizá, la de sugerir la falsa esperanza que ya τὸ εὖ νενίκηκεν.

585. *Entra* CLITEMESTRA. Menciona el Ololugmos que se ha celebrado por toda la ciudad y los fuegos de los sacrificios. Desde el punto de vista dramático, el discurso es su bienvenida desafiante. «No me equivoqué con las señales luminosas. ¡Que venga a la ciudad, que el pueblo lo ama, *que encontrará una esposa fiel*!». *Sale* 612.

(613-616. No lo entiendo. Posiblemente hablan dos personajes: 613 y sig. admira el discurso de Clitemestra; 615 y sig. advierte oscuramente al Heraldo.)

618-680. La ausencia de Menelao: el DISCURSO SOBRE LA TORMENTA.

Un simple desarrollo de *Odisea* γ. 249 y sigs. ποῦ Μενέλαος ἔην; la desastrsa ausencia de Menelao formaba parte del relato tradicional.

681-745. El CORO SOBRE HELENA. Necesario para la tradición, pero también adecuado al tema: Helena resulta dulce al principio, amarga al final, como el pecado más arriba, 385-395, como el cachorro del león, 717-736. Es el pecado, no la simple prosperidad, lo que trae el castigo. *Hybris* engendra *hybris*; *Dike* decide el final, nada puede contra ella la riqueza y sus falsos honores. (Pie.)

Entra la *Pompe* de AGAMENÓN, representando los «falsos honores de la riqueza». Una larga y magnífica procesión de entrada, que se extiende a lo largo de los anapestos, 783-809. Casandra va en un carro detrás del de Agamenón, pero todavía no llama la atención.

783-809. CORO. «¡Oh conquistador, saqueador de ciudades!». (*Nótese la palabra de mal agüero.*) «No queremos ser groseros ni serviles. Sabemos que existen los aduladores falsos. Ahora hay algunos que fingen alegrarse, pero en realidad no se alegran. Sin embargo, el buen pastor conoce a sus ovejas, y tú las reconocerás. En cuanto a nosotros, somos sinceros. Éramos contrarios a la guerra —¡una guerra para recuperar una mujer lasciva!—, pero ahora "Está bien lo que bien termina". Pronto sabrás quiénes son sinceros y quiénes falsos entre tus ciudadanos».

Otra vez una advertencia, pero demasiado vaga para salvarlo. La procesión se ha detenido. AGAMENÓN habla desde el carro. El discurso es duro, frío, orgulloso. Ni una sola palabra de humildad ante Dios, ni de amor a la patria, ni de afecto por nadie.

810-854. «En primer lugar, es justo que yo mi saludo dirija a los dioses que me ayudaron en la venganza que tomé en Troya. ¡Una ciudad entera por una mujer! Sus glorias son ahora cenizas, y mi león fue lamiendo la regia sangre hasta saciarse. En cuanto a tus palabras de advertencia, estoy de acuerdo con todo lo que dices. Todos los hombres son envidiosos; la amistad es un fingimiento y

una sombra. Nadie en Troya me fue fiel, ¡salvo Odiseo, el que participó en la expedición contra su voluntad! En cuanto a lo demás, tengo intención de convocar debates públicos, y luego conservar lo que esté sano y *sajar o cauterizar lo que precise medicinas*. Ahora entraré en mi palacio y saludaré a los dioses que me guiaron hasta Troya y me han traído a casa sano y salvo».

El discurso ha condenado a Agamenón, pero también ha alarmado a Clitemestra: ¿cuánto sabe? ¿Por qué se muestra receloso y tan hostil? Mientras tanto, tiene que pronunciar su discurso público de saludo ante los ancianos, que sin duda conocen su culpa, y ante él, que quizá la conozca. Tiene que averiguarlo; en el peor de los casos, puede intentar explicarse antes de morir. En algunos lugares es temeraria, en otros se acerca a la histeria (866-873), pero supera la prueba.

855. CLITEMESTRA. «Varones de Argos, sabéis que soy la clase de mujer que no puede vivir sin su hombre. No siento vergüenza de reconocerlo ahora, después de tanto tiempo. He languidecido de pena todo el tiempo que él ha estado lejos. Es algo monstruoso que una mujer se quede sola, lejos de su hombre, en una gran casa, rodeada de lenguas maliciosas. Llegan continuamente rumores, uno tras otro, ¡y todos traen desgracia a la casa! Si él hubiera recibido tantas heridas como los rumores decían, tendría más agujeros que una red; y, si hubiera muerto tantas veces, sería un monstruo como Gerión de múltiples vidas... ¡No es extraño que intentara ahorcarme!».

877. Se dirige al propio rey.

«¿Te sorprende no encontrar aquí a nuestro hijo Orestes? Nuestro aliado Estrofio me propuso que lo enviara a Focia. Argos no era seguro, estando tú lejos. Estoy segura de que su ofrecimiento fue sincero».

Hasta aquí Agamenón no ha dado muestras de sospechar nada. Se siente más seguro.

«En cuanto a mí, ahora mis ojos se han secado. Ya no me quedan lágrimas, de tanto pensar en ti, de tanto esperar la señal de la antorcha. Y en sueños te veía, rodeado de sufrimientos, demasiados por el tiempo que estaba dormida. Pero ahora todo ha terminado: este día es un puerto después de vastos mares, aurora después de una noche de tormenta, agua para el caminante sediento. Ahora, cara amada, desciende ya de este carro; ¡pero no pongas tu pie sobre la tierra desnuda, oh rey, el pie que pisoteó Troya! ¡Criadas, cubrid el suelo con tapices, que sea púrpura su camino y la Justicia lo lleve a una mansión inesperada!».

Este extraordinario parlamento está muy comprimido. Sin duda, una técnica más avanzada habría desarrollado los cambios emocionales con mayor extensión y claridad. Agamenón lo recibe con frialdad, y sus sentimientos permanecen ocultos.

914-957. AGAMENÓN. «Un discurso digno de la ocasión, pero las alabanzas habrían sido más apropiadas viniendo de otras personas. En cuanto a los tapices, no me trates como si fuera una mujer, o un hombre bárbaro. Los tapices son para los dioses. A mí me daría miedo caminar sobre ellos. Quiero decirte que, como a un hombre, no como a un dios, me des honores. Los tapices y las alfombras son cosas muy distintas. Y el máximo don de la deidad es no cometer un error fatal (μὴ κακῶς φρονεῖν)».

Nótese que las objeciones son repetidas con nerviosismo; la repetición muestra su indecisión.

El episodio de los tapices de color púrpura es curioso. Véase la nota del final, pág. 254. Lo que mueve a Clitemestra es el deseo de hacer que Agamenón con su orgullo ofenda tanto a los dioses como a la gente; el

motivo de él es ese mismo orgullo. No habría caminado sobre los tapices si nadie se lo hubiera dicho, pero en el fondo desea hacerlo.

930-943. Diálogo. CLITEMESTRA: «Después de todo, Príamo lo habría hecho. En cuanto a la envidia, ¿cómo puede evitarla un gran hombre?». —AGAMENÓN: «¿De verdad quieres que lo haga?».

944-956. «Bien, si insistes. Que alguien me quite las botas, ¡y ojalá que no se despierte la envidia de dios!».

Movimiento; descenso del carro, etc., lo que quizá permite que por primera vez nos fijemos en CASANDRA.

«Acoge benévolamente en palacio a esta troyana. Dios mira con agrado al conquistador benigno». (*Efecto irónico.*) «Ella es el regalo de honor que me hizo el ejército. Pero, ya que me obligas a ello, voy a entrar en palacio pisando la púrpura».

CLITEMESTRA: «Hay mucha púrpura en el mar, y además nuestra casa tiene de sobra. Yo hubiera hecho la promesa de pisotear numerosos vestidos, si con ello hubiera podido traerte a casa. Ahora toda la pena ha pasado; ha llegado la hora. El verdadero señor está en su casa».

AGAMENÓN entra en palacio. Ololugmos de CLITEMESTRA y todas las criadas, que CASANDRA oye (1236).

«¡Oh Zeus, haz que se cumplan mis plegarias! ¡No lo olvides!».

Clitemestra entra en el palacio tras él.

Ahora la víctima está en la casa del asesino; se oye entonces un coro grave, de mal agüero, que en la tragedia suele ir seguido por el grito de la víctima al ser asesinada.

975. CORO: «¿Por qué estoy asustado? El ejército vuelve a estar en casa, la guerra ha terminado. Sin embargo, tengo miedo... Todo es tan seguro, tan próspero. Sin embargo, ese es el estado peligroso. Todo puede curarse salvo la muerte. La muerte nunca. Después de todo, ninguna cadena de causas actúa sola; otras la atraviesan y

pueden anularla; de otro modo, la angustia que me oprime el corazón rompería todas las barreras y gritaría».

Se abre la gran puerta: ¿es la Muerte? No. Es Clitemestra. ¿Qué querrá?

CLITEMESTRA: «Entra también tú». (A Casandra, que está aterrorizada y en silencio.) «No tienes de qué preocuparte (ἀμηνίτως). Serás una esclava como los demás. Tratamos a nuestros esclavos como es debido, ni mejor ni peor de como deben tratarse».

*Pausa*. Casandra guarda silencio, temblando. El Corifeo interviene.

CORIFEO: «Se dirige a ti. Captiva como eres, más te conviene ir con ella, aunque entendemos cómo te sientes».

Clitemestra siente una gran angustia. No puede dejar a esa clarividente fuera para que advierta a los ancianos, pero si no vuelve alguien de dentro puede advertir a Agamenón.

CLITEMESTRA: «No es una bárbara y la lengua griega no le es desconocida; estoy diciendo palabras que entiende, y trataré de persuadirla».

CORIFEO: «Síguela. Te dice lo mejor en estas circunstancias. Abandona ese asiento del carro».

CLITEMESTRA: «No puedo esperar aquí fuera. Si piensas obedecerme, date prisa. Si hablar contigo es gastar palabras (*dirigiéndose al Corifeo*), explícaselo *tú* con una mano muda (*o posiblemente «con una mano que hable su idioma»*).

CORIFEO: (*Haciendo señas a Casandra.*) «Tengo la impresión de que necesita un intérprete. Está temblando como una fiera recién atrapada».

CLITEMESTRA: «Está loca y solo atiende a sus desvaríos. Necesitará un freno que le haga sangrar la boca para que entienda que es una prisionera. ¡No me quedaré para que me insulte!».

Entra en el Palacio.

CORIFEO: «Yo la compadezco. Ve, desdichada, abandona el carro y acepta tu yugo».

¿Abandona Casandra el carro ahora o en 1177? Ambas cosas son posibles. Es posible que todavía no tenga el autodominio necesario para una acción tan grande y solo pueda esperar encogida.

1072-1330. ESCENA DE CASANDRA

Obsérvense dos movimientos: 1) Casandra pugna por expresarse con claridad; 2) la maldición de la incredulidad actúa sobre los ancianos, sin que estos sean conscientes de ello. Al principio no entienden; cuando se ven obligados a entender, no se lo creen, y olvidan rápidamente. Cf. 1213 ἡμῖν γε μὲν δὴ πιστά, 1246 ἀγαμέμνονός σέ φημι.

En cuanto a la lucha de Casandra, normalmente una profetisa como la Pitia se encuentra en un estado de posesión y se expresa en paroxismos inarticulados o semiarticulados. Solo mediante un esfuerzo consciente y doloroso (1214 y sig., cf. 1182) logra dominar el paroxismo y hablar con claridad. (Los sacerdotes de la Pitia actuaban como sus intérpretes.)

En la escena lírica, 1070-1176, hay un progreso en la claridad, en el que se va acumulando un detalle tras otro hasta 1139; entonces un lamento más general. Así:

1072. (1) CASANDRA: «¡Apolo, mi destructor!». CORIFEO: «¿El claro Apolo? No le gusta la gente que gime».

1086. CASANDRA: «¿Adónde me has traído?». CORIFEO: «A la casa de los Atridas». 1090 CA. 2). «No: un matadero de hombres, un suelo empapado de sangre». CORIFEO: «En eso acierta; aquí puede encontrar un asesinato».

1095. (3) CASANDRA: «Se oye un llanto; cerca: niños pequeños, asesinados para que se los coma su padre...». CORIFEO: «Ya cono-

címos tu fama como profetisa, pero no andamos buscando adivinos».

1100. (4) CASANDRA: «Está a punto de suceder otro crimen terrible: ¿qué es? Ocurre en la casa; ¡y quien puede ayudar está lejos!». CORIFEO: «No comprendo nada de estos vaticinios. Claro que todo el mundo sabe lo de los niños».

1107. (5) CASANDRA: «¡Una mujer... contra su marido! Mientras lo baña... un brazo extendido...». CORIFEO: «Todavía no lo he comprendido. ¡Primero enigmas, y luego oráculos incomprensibles!».

1114. (6) CASANDRA: «Ah, ahora se muestra... ¿una red de muerte? No, la mujer es la red, comparte la culpa del asesinato. ¡Ahora, Erinis, elevad la voz!». CORIFEO: «¿A qué clase de Erinis llama? El miedo me ha detenido el corazón: qué rápido llega la desdicha».

1125. (7) CASANDRA: «¡Ah, aparta el toro de la vaca! Lo envuelve con su vestido... y lo golpea: ya cae en la bañera llena de agua». (*Con un esfuerzo por ser clara.*) «¡Te cuento lo que está pasando en el baño asesino!». CORIFEO: «No presumo de ser un intérprete de profecías. ¿Resultó nunca de provecho un vaticinio para los hombres?».

1136 y sig. (8) CASANDRA: «Oh, ¿quién es esa pobre mujer? ¡Ay de mí, desgraciada! Es mi muerte, con la que acompañaré al otro». (*Saliendo a medias del trance, con un grito.*) «¿Dónde me has traído? ¿Solo para compartir tu muerte? ¿A qué, si no?».

1146. CORIFEO: «Te lleva un soplo divino y cantas tus penas como el ruiseñor».

CASANDRA: «¡Ay, el dulce ruiseñor! Su final fue feliz. A mí solo me espera que me rajen con una espada!».

CORIFEO: «¿De dónde viene esa horrorosa música de desgracias? ¿Quién te la dicta?».

1156. CASANDRA: «¡Ay, bodas de Paris! ¡Ay orillas del Escamandro en las que jugué! Pronto estaré en las orillas del Cocito y el Aqueronte».

1162. CORIFEO: «¡Ay, por fin palabras claras, demasiado claras!

Al escucharlas se me lacera el pecho y quedo destrozado». (*Por un momento parecen superar la maldición, pero solo por un momento.*)

1167. CASANDRA: «¡Oh penas de mi ciudad, de mi ciudad destruida! ¡Ay de los sacrificios que ofrecía mi padre ante las murallas! ¡Todo en vano! La ciudad ha sido destruida, y yo pronto voy a caer a tierra, luchando». (βαλῶ, como en *Odisea* λ. 424.)

CORIFEO: «Estas palabras son como las anteriores. Algún espíritu maligno se ha apoderado de ti y te induce a entonar estos oráculos horribles. *Pero no acierto a descifrarlas*».

Con un gran esfuerzo de autodominio, Casandra detiene su canto, y habla. Se ha forjado un plan. Si demuestra que puede adivinar el pasado, la creerán cuando adivine el futuro.

1178. CASANDRA: «Te lo voy a contar con toda claridad, por doloroso que me resulte. Esta casa... en ella vive un coro, ebrio de sangre, las Furias. Dicen que el crimen primigenio fue la cama hollada de un hermano, sobre la que escupieron sin piedad. ¿He acertado? *Jura que conozco el pasado*».

CORIFEO: «¿De qué sirve un juramento? Pero te admiro. Conoces los secretos antiguos de esta casa como si hubieras estado presente y hubieras visto con tus propios ojos las acciones cometidas».

1202-1213. Explicación de su don de la profecía y de la maldición que lo acompaña. Casandra se prometió a Apolo, pero rompió sus votos. El Corifeo le asegura: «Yo, al menos, creo en tus vaticinios» (1213 ἡμῖν γε μὲν δὴ πιστά), y ella se disponía a explicar el peligro que corría Agamenón cuando vuelve a entrar en trance.

1214. CASANDRA: (Discurso 2). «¡Ay, ay! ¡Oh, qué desgracia! ¡En la casa moran unos niños ensangrentados! Venganza para ellos. El león cobarde contra el león noble. ¡La asesina del marido, el monstruo infernal entonó su *Ololugmos* de triunfo en el momento de su regreso! (1236) Nadie me cree. ¿Qué importa? El futuro vendrá».

1242. CORIFEO: «He entendido lo de los hijos de Tiestes, pero luego he perdido el hilo».

CASANDRA: (*Por fin consigue decir la verdad claramente.*) «Digo que vas a ver la muerte de Agamenón».

CORIFEO: «¡Calla, infeliz! ¡No digas esas cosas!».

CASANDRA: «No es un Dios que cura el que preside estas palabras».

CORIFEO: «¡No, si ocurriera! ¡Pero ojalá que no ocurra!».

CASANDRA: «Mientras tú haces plegarias, ellos matan».

CORIFEO: «¿Qué varón podría hacerlo?».

CASANDRA: «¡Varón! ¡No has entendido nada!».

CORIFEO: «No entiendo con qué recursos pueda hacerlo».

CASANDRA: «¡Pues bien que hablo griego!».

CORIFEO: «El oráculo de Delfos también, y cuesta entenderlo».

Otro paroxismo. Casandra ve una bola de fuego o luz. Se acerca a ella, una experiencia común en los trances modernos.

1256. CASANDRA: (Discurso 3) «¡Oh, el fuego! ¡Viene hacia mí! ¡Ay, ay de mí! La leona, aparejada con el lobo, también me matará a mí».

Se lleva la mano a la frente y toca los *Stemmata*.

«¿Por qué debo llevar lo que para mí constituye un escarnio?». (*Los rompe y los pisotea; luego vuelve en sí y ve lo que ha hecho durante el trance.*) «¡Mirad, el propio Apolo me desnuda de mis emblemas! Primero me lleva al escarnio público, y luego a la muerte. En lugar del altar de mis abuelos me espera el tajo del verdugo. ¡Pero vendrá un vengador, asesino de la madre, vengador del padre! Los dioses lo han jurado. ¿Por qué debería importarme, ahora que Troya ha caído? ¿Por qué lamentarme, si sus conquistadores también perecen? Me enfrentaré a mi muerte. Solo pido que sea rápida».

Empieza a dirigirse hacia el Palacio.

1295-1312. CORIFEO: «Si te espera la muerte, ¿por qué vas hacia ella?».

CASANDRA: «No hay escapatoria». (*Se aproxima a la puerta y retrocede bruscamente.*) «¡Quita, quita!».

CORIFEO: «¿A qué esa expresión de rechazo?».

CASANDRA: «¡Hiede a sangre!».

CORIFEO: «Sí, los animales sacrificados».

CASANDRA: «Es un hedor igual al de un sepulcro».

CORIFEO: «Solo es humo de incienso».

Sin duda, el corifeo tiene razón: el olor y el humo reales son *points de repère*. Cf. *Coéforas* 1047, donde la mención de los δράκοντες lleva a Orestes a verlos.

1313. CASANDRA: (*Discurso 4*) «Voy a entrar. ¡Ojalá que la muerte sea todo lo que quieran de mí! Extranjeros, cuando una mujer muera en compensación de mi muerte y un hombre caiga para pagar la muerte de un hombre que tuvo una mujer perversa, os pido que seáis testigos de que dije la verdad». (CORIFEO: «¡Oh, te compadecemos!».) «Quiero aún decir unas palabras, un canto fúnebre por mí misma. Suplico a la luz del sol, la última que voy a ver, que los vengadores se acuerden de esta mujer esclava tanto como del rey. ¡Ay de la vida del hombre! Su prosperidad es solo una imagen, y la desdicha la borrará como una esponja mojada».

Entra en palacio.

1331. CORO: «La gran fortuna es peligrosa. ¿Amenaza la muerte ahora a este rey victorioso?».

Un coro grave, profético, como en 1035 y sigs., pero aquí seguido realmente por el grito agónico de Agamenón dentro del palacio. El dramaturgo tiene que decidir cómo utilizar el coro de ancianos. Se nos ha preparado para considerarlos indefensos (82, 257), lo que resulta necesario para la historia. Esquilo sigue un plan a la vez natural y eficaz. Los hom-

bres, como es natural, dudan antes de entrar corriendo en el palacio, y lógicamente tienen opiniones diferentes. Un dramaturgo moderno tendría «voces confusas», cada una de ellas diciendo algo concreto e interrumpiéndose unas a otras. Esquilo utiliza este mismo plan, aunque probablemente hiciera que cada uno de ellos hablara por separado, sin interrupción.

1343. ANCIANOS.

«1. ¡Llamad a los ciudadanos!

»2. No, entremos cuanto antes.

»3. Sí, hagamos algo. No perdamos tiempo.

»4. Obviamente es una conspiración.

»5. Porque estamos esperando y ellos no esperan.

»6. No sé qué decir. No sirve de nada hablar cuando no se puede hacer nada.

»7. Estoy de acuerdo; no podemos resucitar al muerto.

»8. ¿Quieres decir que debemos someternos a estos criminales?

»9. ¡Intolerable! Prefiero morir a someterme a la tiranía.

»10. ¿Tenemos que deducir que el rey ha muerto solo por haber oído unos gemidos?

»11. Tenemos que averiguar la verdad antes de ponernos nerviosos.

»12. En eso estamos todos de acuerdo; tenemos que estar seguros de cómo Agamenón...». (*La frase parece inacabada, un efecto muy raro.*)

Sin entrar en el mecanismo concreto con el que se producía el efecto, está claro que los ancianos se dirigían a la puerta y se supone, aunque la ilusión no se mantiene después, que entran en la habitación en la que Clitemestra se encuentra junto a los cadáveres. En realidad, cuando se acercan a la puerta, esta se abre y Clitemestra aparece ante ellos, los domina y los hace retroceder.

1372. CLITEMESTRA: «Sí; todo lo que dije antes era mentira. Lo odiaba, y por fin lo he matado. La sangre que me salpicó en la mejilla ha sido como el rocío benéfico sobre un campo agostado. Así pues, mis buenos ancianos, podéis alegraros, que yo exulto. Llenó la crátera de crímenes y ahora la ha apurado».

CORO: «¡Nos asombra tu lengua! ¡Cuán audaz al jactarte junto al cadáver de tu marido!».

CLITEMESTRA: «¿Intentáis asustarme, como si fuera una mujer irreflexiva? Sin temor en mi corazón, os digo, por si todavía no lo habéis entendido: "Este es Agamenón, mi esposo, muerto a manos mías, y no sin justicia". He dicho».

El inicio de un fragmento lírico indica que los ancianos pasan del lenguaje declarativo a la expresión de sus emociones. Clitemestra no cambia de registro.

1407. CORO: «¿Qué mala hierba has probado que te ha vuelto loca? Tú has cortado, pero serás un ser sin ciudad, objeto del odio de la gente».

CLITEMESTRA: «¡Ahora decretas el exilio y maldiciones para mí! ¿Por qué no dijiste nada cuando él asesinó a mi hija, Ifigenia, como "remedio" contra una tempestad? En cuanto a las amenazas, estoy lista para la batalla. ¡Que el que vence gobierne!».

CORO: «¡Qué orgullosa! La sangre en tu frente te vuelve loca. Pero el castigo llegará. Sin amigos, algún día tendrás que pagar golpe por golpe».

CLITEMESTRA: «¿Sin amigos? Por todos los poderes del Infierno, por quienes lo maté en sacrificio, me enfrento al futuro sin temor mientras Egisto viva, que aún es mi fiel amigo, como siempre lo ha sido, ¡para mí un escudo de valor! Ahí yace muerto el ofensor de esta esposa, el deleite de todas las Criseidas al pie de Troya; y también esta prisionera, su adivina y compañera de lecho. Los dos han pagado por sus crímenes».

ESCENA LÍRICA

1448. CORO: «¡Ojalá me muriera, ahora que ha sucumbido mi pastor, asesinado por una mujer! ¡Ay, Helena, tú sola segaste muchas vidas!».

CLITEMESTRA: «No supliques la muerte; y no eches la culpa a Helena».

CORO: «¡Espíritu maligno que caíste sobre esta casa y convertiste a las mujeres en tus instrumentos! Posado sobre el cadáver como un ave de presa, llama a su furia "ley" (ἐννόμως ὕμνον ὑμνεῖν ἐπεύχεται)».

CLITEMESTRA: «¡Ahora has encontrado la verdad, al invocar al espíritu malo de esta casa. Él es quien nos inspira el sangriento deseo que anida en las entrañas, y nunca se detiene».

(*Primera señal de debilidad; empieza a sentir «Yo no puedo haberlo hecho».*)

CORO: «Terrible, sí, terrible es ese genio colérico que invocas. ¡Ay, ay, todo se ha producido según la voluntad de Zeus!».

1489. LAMENTO: (*No de los ancianos, sino de otro coro de plañideros, ¿quizá fuera de la escena?*) «¡Oh Rey, abatido con alevosía, por la mano de la esposa!».

CLITEMESTRA: (*Escucha y responde a los plañideros.*) «¿Afirmas que esta obra es mía? No. No creas que he sido yo, Clitemestra, quien ha cometido el crimen. Lo ha cometido el viejo *Alastor*, el que instigó a Atreo a preparar aquel banquete atroz; el espíritu ha tomado la forma de la esposa del muerto y ha hecho este sacrificio expiatorio, un Rey adulto por un niño».

CORO: «¿Inocente, tú? No; nadie puede decir eso, pero puede haber sido cómplice tuyo el genio que ansiaba sangre nueva para lavar la antigua».

LAMENTO: «¡Oh, Rey, abatido con alevosía!».

1523. CLITEMESTRA: (*Como antes.*) «¿Y el de Ifigenia no fue un vil asesinato? ¡Que no se jacte en el reino de Hades, porque ha pagado lo mismo que hizo!».

CORO: «Me falla la mente y no sé qué pensar. Me asusta el fragor de la lluvia sobre el tejado, lluvia que cae como sangre. Cuando golpea, el destino prepara ya otro estrago».

Empiezan a comprender que la muerte de Agamenón no es una simple acción perversa; es el resultado de una ley inevitable.

1538. LAMENTO: «¡Ojalá hubiera muerto antes que él! ¿Quién va a llorarlo, quién podrá elogiarlo sinceramente junto a su tumba?

CLITEMESTRA: (*Como antes.*) «No es asunto tuyo preocuparte de eso. A mis manos cayó y murió, y yo lo enterraré, pero no acompañado del llanto de los de su casa: ¿no lo está esperando Ifigenia a orillas del Aqueronte para abrazarlo y besarlo?».

CORO: «Un ultraje sucede a otro ultraje, y es difícil de juzgar: expolian al que expolia, y el que mata es asesinado. Mientras Zeus viva, permanecerá la ley de que el culpable sufra. ¿Quién expulsará la maldición de esta casa?». (*Es decir, no culpo a nadie. Pero que se detenga el derramamiento de sangre.*)

1567. CLITEMESTRA: «Ahora has dado con la ley verdadera. Y yo quiero pactar con el genio de los Plisténidas; aceptaré estos hechos, por más duros que sean, pero que él abandone esta casa. Con una parte pequeña de las posesiones me basta, si consigo arrancar del palacio esas locuras de asesinarse unos a otros».

El espíritu la ha abandonado, su exultación desaparece. Compárese 1394 con 1571. Ya solo le quedan sus propias fuerzas, está exhausta y anhela la paz. Después de esta súplica permanece en silencio hasta 1654, momento en que interviene para volver a pedir la paz. Ni siquiera contesta cuando le hablan en 1625. Cuando esta escena se va terminando de forma tranquila, entra bruscamente EGISTO.

1578. EGISTO: «¡Oh luz gozosa del día de la justicia! Atreo, el padre de ese, mató vilmente a mis dos hermanos, y yo, el superviviente,

estaba destinado a vengarlos. Ahora lo he hecho, de modo que ya puedo morir».

De repente se deja hablar a la otra parte, logrando un efecto predilecto de Eurípides. Se llama ἀνασκεύασαι τὰ εἰρημένα, "romper el caso presentado". La alegación es justa. Egisto no es un simple villano. Ha cumplido con su deber.

1613. CORIFEO: «¿Admites tu culpa? El pueblo te lapidará por asesinato».

EGISTO: «¿Usas ese tono para hablar con tus amos? Los viejos como tú sois lentos para aprender, pero las cadenas y el frío os pueden enseñar. No des coces contra el aguijón, no sea que te hagas daño».

El Corifeo, desconcertado por la defensa de Egisto, se vuelve hacia Clitemestra, que no tiene esa justificación.

1625. CORIFEO: «Mujer, cuando tu marido acaba de regresar de la guerra; tú, en la que confiaba como guardiana de su casa, traicionas su cama y tramas su asesinato...».

EGISTO: (*Interrumpiendo; Clitemestra está demasiado exhausta para hablar.*) «Estas palabras también te traerán problemas. Tú no eres como Orfeo, que encantaba al mundo con su canto; a ti, en cambio, te obligaremos a obedecer a tu amo».

1633. CORIFEO: «¡De modo que tú eres el amo de Argos! ¡Tú que tramaste el asesinato y no te atreviste a matar con tu propia mano!».

EGISTO: «Obviamente, tenía que engañarlo su mujer. Yo era para él sospechoso, por ser antiguo enemigo suyo. Pero tengo sus riquezas e intentaré imponer mi mando a los ciudadanos. Al caballo rebelde le impondré un duro yugo».

CORIFEO: «¡Cobarde! Si tenías esta deuda de sangre, ¿por qué no lo mataste tú mismo? Dejaste que su mujer te ayudara (σύν), lo que contamina esta tierra y sus dioses. ¿Está vivo Orestes en alguna parte, para que regrese y los mate a los dos, como se merecen?».

1649. EGISTO: «Puesto que usas ese tono, ¡hola! ¡Mi guardia!». *Entra* un grupo de hombres armados y dominan el escenario.

CORIFEO: (*A los otros ancianos.*) «¡Todos en guardia, requerid la espada!». (*Los ancianos, valientes en su desvalimiento, desenvainan las espadas.*)

EGISTO: «¡Yo también he desenvainado, y estoy dispuesto a morir!».

CORIFEO: «Pues de muerte hablas, el augurio acepto».

CLITEMESTRA: (*Abandonando su largo silencio.*) «¡De ningún modo; oh, el más querido de los varones, hagamos nuevos males! ¡Ya hay bastantes desgracias! ¡No nos manchemos de sangre!».

Un verso sumamente interesante. Al parecer, no considera que el asesinato del culpable Agamenón sea una «mancha de sangre», y desea la paz. Matar a los ancianos inocentes sería algo muy distinto. La lectura, sin embargo, no es segura.

«¡Volved a vuestras casas, ancianos reverendos! ¡Marchad, antes que padezcáis las consecuencias de esta situación! Lo que hemos hecho era preciso. Si con esta desgracia es suficiente, la acepto, herida como estoy por la pesada garra de este genio. ¡Esta es la opinión de una mujer, por si alguien quisiera oírla!».

EGISTO: «¿Permitiremos que esa gente me insulte y se burlen de su señor?».

CORIFEO: «Adular a un malvado no es propio de argivos».

EGISTO: «¡Bien! ¡Ya te buscaré más adelante!».

CORIFEO: «¡No será así, si Dios guía a Orestes a casa!».

EGISTO: «Los desterrados se alimentan solo de esperanzas».

CORIFEO: «¡Hala! ¡Ejerce el poder, engorda, mancilla la justicia, mientras puedas!».

EGISTO: «Llegará el día en que pagarás por esto».

CORIFEO: «¡Presume de valiente, como un gallo junto a la gallina!».

CLITEMESTRA: «No tengas en cuenta esos estúpidos ladridos. Tú y yo, como dueños de esta gran casa, impondremos el orden».

Esta es su sincera esperanza (cf. 1575). Sabemos que no puede cumplirse.

NOTA

Los detalles tradicionales del asesinato de Agamenón son curiosamente precisos y extraños. Fue asesinado en el baño, δροίτη, envuelto en una túnica bordada, muy larga y presumiblemente de color púrpura; antes había andado δι' ὕβριν sobre una túnica bordada púrpura y muy larga. Es tentador formular una hipótesis que explicaría los tres puntos. Es sabido que a menudo se abrían las tumbas para saquearlas. El τυμβωρύχος era un tipo de delincuente muy común. Además, una δροίτη, como Wilamowitz ha señalado, puede utilizarse o bien como bañera o bien como sarcófago. Supongamos que en la época preclásica unos campesinos, de esos a los que tanto debe la mitología griega, encontraran entre las tumbas reales de Micenas un esqueleto o momia envuelto de la cabeza a los pies en un bordado largo y suntuoso, dentro de un sarcófago de mármol, y mostrando signos de una muerte violenta: «Un gran rey —dirían—, asesinado cuando estaba indefenso en su bañera, y más indefenso aún al verse envuelto en la gran túnica bordada. ¿Y por qué mereció la muerte? Sin duda, había andado con pies impíos sobre unos bordados adecuados solo para los dioses».

# ÍNDICE ANALÍTICO Y DE NOMBRES